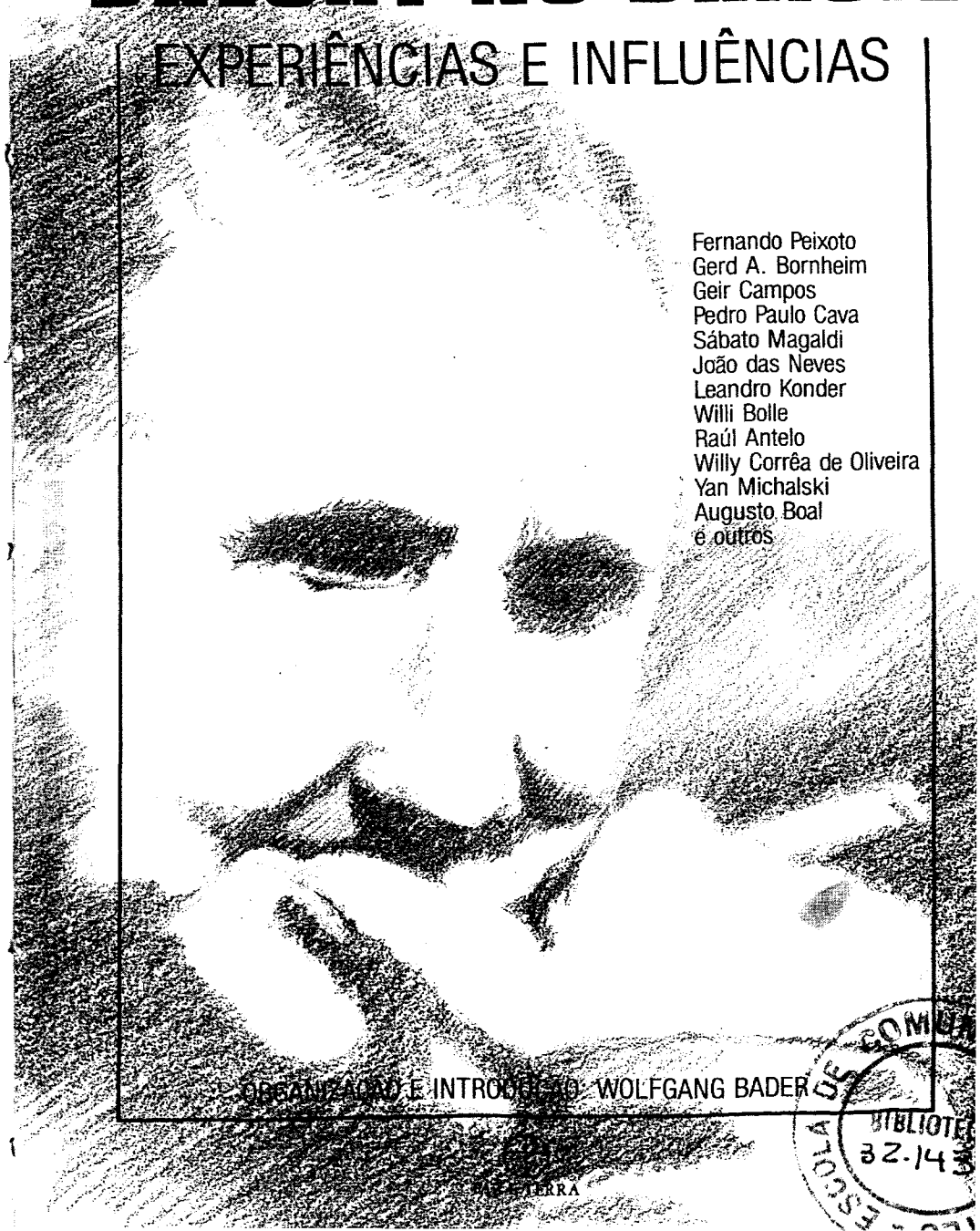
BRECHT NO BRASIL

EXPERIÊNCIAS E INFLUÊNCIAS



Fernando Peixoto
Gerd A. Bornheim
Geir Campos
Pedro Paulo Cava
Sábato Magaldi
João das Neves
Leandro Konder
Willi Bolle
Raúl Antelo
Willy Corrêa de Oliveira
Yan Michalski
Augusto Boal
e outros

ORGANIZAÇÃO E INTRODUÇÃO: WOLFGANG BADER

ESCOLA DE COMU
BIBLIOTE
32.14

PAZ E TERRA

Copyright by
Paz e Terra S/A, 1987

capa
Dap Design

revisão
Edson Furmankiewicz
Franz Keppler
William França Barros

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte.
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

Bader, Wolfgang
B125b Brecht no Brasil / introdução e organização Wolfgang Bader. — Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

Apêndice.
Bibliografia.

1. Brecht, Bertolt, 1898-1956. 2. Teatro — História e crítica. I. Título.

87-0823 CDD - 792.015
CDU - 792

Direitos adquiridos pela
EDITORA PAZ E TERRA S/A
Rua São José, 90, 11.º andar
Centro, Rio de Janeiro, RJ
tel.: 221-4066

Rua do Triunfo, 177
Santa Efigênia, São Paulo, SP
tel.: 223-6522

Conselho Editorial
Antonio Candido
Celso Furtado
Fernando Gasparian
Fernando Henrique Cardoso

1987
Impresso no Brasil/*Printed in Brasil*

Índice

APRESENTAÇÃO

Wolfgang Bader
Brecht no Brasil, um projeto vivo 11

PANORAMA DA OBRA DE BRECHT

Fernando Peixoto
O teatro de Brecht aqui hoje 25
Leandro Konder
Brecht e a política 38
Gerd A. Bornheim
Os pressupostos gerais da estética de Brecht 45
Willi Bolle
Introdução à poesia de Brecht
(ou uma poética para habitantes das grandes cidades) 54
Albrecht Betz
Brecht e a música 65

A QUESTÃO DO ABRASILEIRAMENTO DE BRECHT EM TEATRO E CINEMA

Raúl Antelo
Os modernistas lêem Brecht 79

Reynuncio Napoleão de Lima
A devoração de Brecht:
uma busca de identidade brasileira 88

Selma Calasans Rodrigues
John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque:
a malandragem em três tempos 97

Joana Lopes
A encenação do didático (ou uma maneira
de ser estética numa perspectiva didática) 107

Ilma Esperança de Assis Santana Curti
Cinema de interrogação e distanciamento 119

Rogério Bitarelli Medeiros
O estilo épico de Brecht no cinema de Glauber Rocha .. 128

Willy Corrêa de Oliveira
Hanns Eisler no Brasil 138

EXPERIÊNCIAS PRÁTICAS

Jurandir Diniz Júnior
A peça escolar brechtiana: uma experiência brasileira .. 149

Hugo de Villavicenzio
A Padaria de Brecht (uma experiência teatral
dos funcionários do IPT) 155

Margot Petry Malnic
Brecht e o teatro amador estudantil:
observações e reflexões 164

Arines Ibias
Mulheres resistindo... sob o signo de Brecht 171

Doloris Ruth Simões de Almeida
Brecht na província: tentativa de aceitar "propostas" .. 178

Pedro Paulo Cava
Brecht em Minas: cronologia, experiências e influências 192

Antonio Humberto Lopes de Almeida
Como o Grupo Teatro Experimental
resolveu montar Brecht na rua 200

Irene Aron
Que negócios, sr. Júlio César? 208

Geir Campos
Traduzindo poesia e teatro de Brecht 217

O PAPEL DE BRECHT NO TEATRO BRASILEIRO: UMA AVALIAÇÃO

I Sábato Magaldi 223
II Yan Michalski 226
III Fernando Peixoto 232
IV João das Neves 241
V Augusto Boal 249

APÊNDICE:

Textos de Brecht traduzidos no Brasil 258
Estudos críticos, incluindo livros
com referências a Brecht 260
Montagens de peças de Brecht no Brasil 263

Brecht no Brasil, um projeto vivo

Wolfgang Bader

I. Bertolt Brecht — poeta, romancista, um dos maiores autores teatrais do século XX, militante político, pensador dialético, teórico do teatro e da arte, diretor — morreu no dia 14 de agosto de 1956 em Berlim Oriental. Mas sua obra, transformando-se num autêntico patrimônio literário da humanidade, continua viva em todas as partes do mundo — também no Brasil, onde Brecht conquistou um lugar privilegiado por ser um dos autores estrangeiros mais encenados no país.

1986: um ano Brecht no Brasil! Comemorando trinta anos da morte daquele que marcou toda uma época na história do teatro, várias personalidades e entidades, brasileiras e alemãs, juntaram seus esforços para reavivar a presença de Brecht neste país. Dos múltiplos projetos que foram realizados ao longo do ano de 1986, destacam-se:

1. PUBLICAÇÕES: *Brecht: poemas 1913-1956* (Editora Brasiliense), *Os negócios do senhor Júlio César* (Editora Rocco) e o início do *Teatro completo de Brecht*, em 12 volumes (Editora Paz e Terra).

2. EXPOSIÇÕES: "Bertolt Brecht — o dramaturgo", "22 poemas de Brecht", "Os cenários de Caspar Neher", "Brecht

em Minas", "Brecht em São Paulo" e "Brecht no Brasil", organizadas pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN-Rio) e Instituto Goethe junto com especialistas brasileiros — percorreram várias cidades do país.

3. CONCERTOS realizados em Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro, com execução por músicos brasileiros e alemães para homenagear a estreita colaboração entre Brecht e os compositores Kurt Weill, Hanns Eisler e Paul Dessau.

4. ENCENAÇÕES: *O senhor Puntila e seu criado Matti* (Dir. Pedro Paulo Cava), *Antígona* (Dir. Carlos Rocha) e várias leituras cênicas, em Belo Horizonte; *Terror e miséria do Terceiro Reich* (Dir. Pereira Dias), *A boa alma de Setsuan* (Dir. Luís Paulo Vasconcellos) em Porto Alegre; *Mahagonny* (Dir. Luís Antônio Martinez Corrêa) no Rio de Janeiro; *A vida de Eduardo II da Inglaterra* (Dir. Harildo Déda), *O casamento do pequeno-burguês* (Dir. Ewald Hackler) em Salvador; *Happy end* (Dir. Augusto Francisco) em São Paulo. Merece uma menção especial, por seu caráter extraordinário de colaboração teuto-brasileira, a encenação de *A verdadeira vida de Jonas Wenka* do Grupo Tapa (Rio de Janeiro), dirigida por Peter Palitzsch, diretor alemão saído do "Berliner Ensemble" e que mais fielmente segue a linha teatral de Brecht.

5. SEMINÁRIOS organizados em Belo Horizonte, Brasília e São Paulo, onde especialistas brasileiros e alemães discutiram a obra de Brecht e suas múltiplas relações com a música, o cinema e a encenação teatral.

A lista de eventos e produções durante um só ano é impressionante. Além de ilustrar como uma colaboração verdadeiramente internacional supera facilmente as barreiras lingüísticas e culturais, a listagem fala por si só do enorme interesse brasileiro por este autor alemão, cuja vida e obra se deram num contexto histórico e cultural tão diferente do Brasil.

II. 1986: um ano Brecht no Brasil, uma boa ocasião para tentar um balanço crítico do que realmente ele significa aqui.

Por que caminhos o autor teria sido importado? Como teria nascido o interesse brasileiro por Brecht e que aspectos da sua personalidade múltipla atraíam os brasileiros: o Brecht-*bohémien*, que, no início de sua carreira, assusta a pequena burguesia com visões associais e niilistas, o Brecht-*enfant-terrible*, que arrasa a concepção culinária e consumista do teatro burguês nos anos 20, o Brecht-marxista, que está convencido de que o futuro do mundo pertence ao comunismo, o Brecht-dialético, que elabora toda uma nova teoria do teatro e da arte, o Brecht-pedagógico, autor de peças épicas e didáticas, o Brecht-militante, que, mesmo nos duros anos do exílio, nunca deixou de lutar contra o fascismo e contra a exploração do homem pelo homem, o Brecht-poeta-suave, que canta a natureza e o amor, o Brecht-diretor-consagrado do "Berliner Ensemble"...? Como Brecht foi adaptado e "nacionalizado" no contexto político e cultural brasileiro? Quais os objetivos conseguidos e problemas levantados no trabalho com obras de Brecht? Que influência exerceu sobre o teatro, o cinema e a crítica brasileiros? Qual, enfim, o papel de Brecht no Brasil? Eis a pergunta de partida para uma ampla pesquisa que teria que integrar a presença de Brecht no contexto histórico, político, social e cultural do Brasil dos últimos quarenta anos; pesquisa essa que tanto exemplificaria os problemas, os conteúdos e as perspectivas envolvidos na transferência de um autor alemão para fora de seu lugar de origem, quanto esclareceria processos da identidade nacional e cultural brasileira. *A priori*, também Brecht como qualquer outro elemento importado poderá servir aos dois pólos extremos do jogo cultural: à alienação, que aceita modelos e com eles a supremacia cultural que a Europa e os Estados Unidos continuam exercendo no mundo, ou à identidade, que trabalha e digere diferenças para apropriá-las como elementos de alteridade constitutivos do próprio patrimônio cultural.

A pesquisa ampla e sistemática sobre Brecht no Brasil nunca foi realizada; sempre predominou o lado prático que conduzia a uma encenação, uma tradução ou uma apresentação das teorias do autor. Mas a reflexão sobre o papel de Brecht no Brasil existe, ela acompanha cada projeto particular, está

presente nas escolhas das peças, nos princípios das montagens, no comportamento dos atores no palco, nas decisões lingüísticas dos tradutores, nas avaliações dos críticos de teatro, nas criações de autores teatrais e diretores de cinema etc.

Cada trabalho em torno de Brecht, aqui no Brasil, é o fruto de um encontro intercultural, contaminado inevitavelmente e das mais variadas formas por características nacionais cuja totalidade seria a essência brasileira de Brecht.

Para abordar uma matéria tão difusa e que vem se acumulando durante muitos anos, assim como para lançar os primeiros passos de uma pesquisa sistemática — que talvez nunca seja definitiva, tão vivo tem sido o projeto de Brecht no Brasil — foi organizado, nos dias 25 a 27 de agosto de 1986, no Rio de Janeiro, o Simpósio Nacional "Brecht no Brasil". A convite do Serviço Brasileiro de Teatro/INACEN, da Casa da Cultura Cândido Mendes, do Instituto Cultural Brasil-Alemanha/Instituto Goethe e do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico/DAAD, reuniram-se personalidades das diversas áreas culturais, críticos, professores, pesquisadores, diretores de teatro, atores, tradutores, musicólogos e especialistas em cinema, cujo denominador comum era a experiência prática e a reflexão teórica em torno de Brecht. Encontraram-se o Brasil e a Alemanha, a metrópole e a província, o profissional consagrado e o amador no início de carreira para discutir um fenômeno cuja intensidade e difusão, ao final, se revelaram mais fortes e abrangentes do que se esperava. O resultado imediato do Simpósio foi talvez a surpresa causada pela grande quantidade de projetos e influências que Brecht provocou no Brasil.

III. A maioria das contribuições lidas por ocasião do Simpósio "Brecht no Brasil" está reunida neste livro. Elas tratam, sobretudo, de experiências pessoais e concretas e estão, portanto, estreitamente vinculadas ao campo de trabalho dos indivíduos que as apresentaram. Era este o objetivo do Simpósio: acumular material das diversas áreas e dos diversos lugares para compará-lo e, depois, tirar conclusões gerais.

O conjunto dos trabalhos aqui publicados permite, portanto, destacar grandes linhas e elaborar um esboço provisório — tanto cronologicamente, seguindo o fio histórico, quanto sistematicamente, abrangendo todos os campos da criação cultural — da repercussão de Brecht no Brasil:

1. Brecht entra no Brasil por três diferentes caminhos: primeiro, pelas traduções francesas de que se valem os escritores modernistas, a partir dos anos 40, para apresentar o autor, através de poemas e teses teóricas; segundo, por alemães exilados, que nos anos 40 começam diversas atividades teatrais, sobretudo em São Paulo, cidade onde é feita a primeira encenação de uma peça de Brecht aqui: *Terror e miséria do Terceiro Reich* (1945); terceiro, pelo contato direto que vários profissionais de teatro e críticos brasileiros tiveram nas suas viagens à Europa com peças de Brecht quando assistiram a montagens francesas ou a encenações do "Berliner Ensemble" na França. Como frágeis raízes, esses encontros brasileiros com Brecht se robustecem e crescem ao longo dos anos 50 para acelerarem-se no ano da morte do autor, em 1956, e florescerem a partir do final dos anos 50. No ano de 1954, Alfredo Mesquita monta *A exceção e a regra*, com alunos da Escola de Arte Dramática em São Paulo; no ano de 1955, Paulo Mendonça escreve um artigo para a revista *Anhembi* sobre as apresentações do "Berliner Ensemble" em Paris; a partir de 1956, Sábato Magaldi e Anatol Rosenfeld publicam em jornais paulistas uma série de artigos sobre aspectos teóricos e práticos do teatro de Brecht. Era um início tímido, determinado pela vontade de conhecer e analisar intrinsecamente os textos, sobretudo a nova concepção teatral de Brecht, cuja poesia e cuja militância política não despertaram tanto interesse. Era uma vontade de orientação num terreno ainda não tão estável, como mostram as diferentes traduções de títulos e conceitos. por exemplo: *Im Dickicht der Stadte* aparece como *No jângal das cidades, Na floresta das cidades, No emaranhado das cidades* para, somente anos depois, ser aceito comumente como *Na selva das cidades*; o famoso *Verfremdungseffekt* até hoje recebe as mais diversas traduções.

2. Até 1958, Brecht era assunto de alguns especialistas. A partir de 1958 começa a penetrar num espaço público mais amplo, devido a uma série de montagens coroadas de êxito.

Em 1958, o diretor italiano Flaminio Bollini Cerri monta, no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo, *A alma boa de Setsuan*, peça que pelo seu impacto positivo sobre o público e a crítica vale como marco histórico do sucesso de Brecht no Brasil. Outras encenações, agora também em outras cidades, sucedem-se numa seqüência rápida: *Aquele que diz sim* (São Paulo, 1960), *A ópera dos três tostões* (Salvador, 1960), *Mãe coragem e seus filhos* (São Paulo, 1960, com apresentações em outras cidades), *Os fuzis da senhora Carrar* (Rio de Janeiro, 1961) etc.

A crítica em geral elogiou essas encenações e julgou-as a partir de critérios de avaliação extraídos de Brecht. A comparação entre as teorias de Brecht e suas realizações nos palcos brasileiros forneceu o critério de qualidade da montagem; procurava-se o Brecht ortodoxamente brechtiano. Essa questão até deflagrou nos anos 60 uma pequena polêmica na imprensa entre o crítico e tradutor Mário da Silva e o então diretor do Instituto Goethe do Rio, Willy Keller. A questão debatida foi se a autenticidade de uma montagem consiste na fidelidade às intenções teóricas do autor *ou* na contaminação e, portanto, compreensão da peça por um novo contexto cultural. Já um crítico da *Alma boa de Setsuan* tinha colocado o problema em 1958: "Brecht queria influenciar e ser influenciado, diretamente, por seu público. Seu público, porém, não é, ou não é ainda, o nosso público". A reflexão sobre a relação funcional entre Brecht e seu público brasileiro ia determinar a recepção de Brecht no Brasil nos anos 60. Depois de ter procurado o Brecht ortodoxamente brechtiano na imanência dos seus textos mesmos, procura-se agora o Brecht autenticamente brechtiano no contexto cultural brasileiro. Procura-se desde então o Brecht brechtianamente brasileiro.

3. Os anos 60 consagraram o sucesso de Brecht no Brasil. Parece paradoxal que o golpe militar de 64 forneceu um dos maiores estímulos: depois de ter caído a zero no ano de 1965, o número de encenações de Brecht aumenta consideravelmente cada ano, até alcançar o número de dez montagens diferentes em 1968 (comemoração dos 70 anos do nascimento do autor). Os grupos teatrais mais vitais do país como o Arena, o Opinião

e o Oficina, cujos membros fundadores falaram amplamente sobre suas experiências no Simpósio, se apropriaram de Brecht e utilizaram-no na sua elaboração de novas perspectivas teatrais. O sucesso de Brecht nos anos pós-64 se deve, sobretudo, à sua capacidade de corresponder à politização do teatro brasileiro e à capacidade dos grupos teatrais de adaptá-lo com sucesso à situação brasileira. Nesses anos, Brecht estava intimamente ligado à trajetória política e cultural do país, especialmente no contexto da resistência contra o regime militar: por um lado, foi utilizado para ensinar estratégias militantes, foi evocado para explicar situações históricas semelhantes, foi aplicado no duro trabalho da conscientização política; por outro lado, algumas encenações foram proibidas, alguns textos foram censurados, até ele mesmo foi procurado (!) pela polícia como aconteceu no evento "Encontro com a civilização", no Teatro Jovem, no dia 16 de agosto de 1966, em São Paulo.

Como Sábato Magaldi afirmou no seu depoimento, a consciência política impressa no teatro brasileiro constitui a mais importante influência de Brecht no Brasil. Foi ela que consagrou o autor como um elemento constitutivo do repertório teatral deste país, embora a consagração de Brecht como um autor já clássico do teatro moderno facilitasse enormemente a sua aceitação além de qualquer fronteira ideológica.

4. As perspectivas teatrais mudaram, mas Brecht permanece atual, com uma impressionante vitalidade. A lista das diferentes encenações que se encontra no Apêndice deste livro chega, sem ser completa, a 140, abrangendo uns 60% das cinqüenta peças, adaptações e fragmentos que Brecht escreveu ao longo de sua vida — um balanço extraordinário. Infelizmente a situação das traduções em português não acompanhou o intenso interesse teatral por Brecht: a publicação das peças traduzidas somente começa no final dos anos 70, as edições não se completam e se esgotam rapidamente; muitas traduções não foram feitas a partir do original alemão, mas a partir do inglês e do francês; peças foram traduzidas várias vezes, chegando a diferentes versões que só circulavam em forma de manuscrito; a maioria dos poemas só foi traduzida recente-

mente; a pequena prosa e muitos dos ensaios políticos nunca foram traduzidos.

O desequilíbrio entre a presença de Brecht nos palcos brasileiros e sua presença em forma de livro — a que poderíamos juntar também as poucas obras críticas disponíveis sobre Brecht — é manifesto. Isto significa que o Brasil selecionou de todos os aspectos da obra de Brecht principalmente o aspecto teatral e buscou a realização dessa preferência no evento social e imediato que é a encenação pública. O que não podia ser encenado no espaço teatral despertou pouco interesse. Só nos últimos anos, um outro espaço público se abre, apoiando o encontro teatral imediato com Brecht, e facilitando, ao mesmo tempo, o acesso a outros aspectos da sua obra: o livro, que por sua disponibilidade potencialmente permanente assegura a tradição do saber, na medida em que ele penetra nas instituições de ensino — o que seria o caso dos numerosos cursos de letras e de teatro onde Brecht entra como objeto privilegiado de estudo.

5. O conjunto dos trabalhos publicados aqui revela que Brecht no Brasil é um fenômeno altamente integrativo com uma enorme capacidade de relacionar áreas normalmente bem separadas. De fato, ele transcende e concilia ao mesmo tempo as fronteiras entre metrópole e província, profissionalismo e amadorismo, didática e ludismo, espaço teatral tradicional e espaço teatral improvisado nas ruas, escolas e fábricas.

Brecht no Brasil é um fenômeno verdadeiramente nacional. É evidente que o eixo Rio-São Paulo, com sua vitalidade teatral e editorial, predomina na lista das encenações e publicações, mas não a ponto de sufocar os trabalhos brechtianos no resto do país: desde o Pará até o Rio Grande do Sul, Brecht está presente em quase todas as grandes cidades brasileiras. Mais de 40% das encenações mencionadas no Apêndice aconteceram fora do Rio de Janeiro e São Paulo, destacando-se nitidamente Salvador, Belo Horizonte e Porto Alegre como pequenos centros brechtianos.

O aspecto quantitativo corresponde estreitamente ao aspecto qualitativo. A estrutura tradicional de metrópole e província que continua determinando a vida da cultura (erudita) no país, pelo menos no caso de Brecht, não fornece mais a razão exclusiva para a "poética" qualitativa do trabalho. Brecht já tem raízes originais fora do Rio de Janeiro e São Paulo, onde os interessados desenvolvem seus projetos conforme os respectivos contextos locais (e não só conforme os modelos cariocas ou paulistas). Parece que a obra de Brecht é um excelente meio para entrar no jogo dialético entre teatro e realidade, funcionando como um rito de iniciação para quem quer introduzir-se nos princípios do trabalho teatral e como um rito de desafio permanente para quem, já na posição de profissional consagrado, procura acompanhar as tendências da realidade com novas perspectivas teatrais adequadas.

Qualquer trabalho teatral em torno de Brecht carrega um alto grau de complexidade onde entram os mais diversos fatores, desde os elementos especificamente teatrais até as substâncias ideológicas de uma visão crítica do mundo, combinados todos para conseguir efeito conscientizador no público. Alcançar, nesta complexidade, um equilíbrio não é fácil. Alguns conferencistas confessaram como, durante bastante tempo, o lado ideológico de Brecht foi supervalorizado no Brasil, às custas de uma teatralidade viva e que tinha que ser (re-)descoberta. Desde então, a imagem de Brecht emancipou-se da substância super-racional, da militância panfletária, da didática esquemática — com que o autor foi muitas vezes identificado — e ganhou novas dimensões pela descoberta do lado vital, lúdico, divertido, até humorístico do autor. Brecht no Brasil hoje é uma imagem equilibrada e aberta.

6. Brecht chega ao Brasil como uma partitura materializada em signos mortos até que uma certa leitura os ressuscita e lhes dá um som particular sob a instrumentalização e os arranjos especiais de uma determinada orquestra. As opções de leitura são múltiplas, se não infinitas, mas isso não significa que não existam critérios para determinar qual seria mais adequada do que a outra: adequada a quê? À intenção do autor, ao espírito da obra, ao contexto de origem, às necessidades do leitor, ao contexto de chegada...? É uma questão de decisão! Depois de um certo namoro com a ortodoxia brechtiana ou com o que foi considerado como ortodoxia

brechtiana, o Brasil se decide nitidamente por uma leitura contextualizada, uma leitura que se alimenta cada vez mais das capacidades criativas do contexto *daqui* do que das potencialidades dos modelos de *lá*. É uma tendência de descolonização, até de dessacralização — uma vez mais um processo a que a obra de Brecht parece prestar muito mais do que as obras de Shakespeare, Racine ou Goethe (e isso não só por que estes escreveram suas peças muito tempo atrás). O problema, já levantado pelo crítico de *A alma boa de Setsuan* em 1958, da relação entre Brecht e seu público brasileiro, bem diferente de seu público original, conduziu a maioria das encenações. Houve intercâmbio, houve apropriação, houve devoração antropofágica, enfim, houve abrasileiramento: tal arranjo da música popular brasileira ilustrando uma cena, tal elemento informativo brasileiro integrado, fazendo a ponte ao mesmo problema daqui, tal momento de carnavalização, efetuando o efeito de distanciamento, tal simbolização nacional de pessoas e lugares... Os esforços de abrasileiramento vão da simples integração de elementos culturais nacionais, passando pelas encenações antropofágicas do Teatro Oficina nos anos 60, até a completa reformulação de uma peça como acontece com a *Ópera do malandro* (1978), de Chico Buarque de Hollanda, que prolongou a trajetória de John Gay a Bertolt Brecht por uma versão adaptada completamente ao Brasil.

Não cabe aqui julgar a qualidade estética do abrasileiramento de Brecht, mas sim destacar que este esforço foi uma das linhas magistrais do encontro, cujos efeitos vêm se acumulando ao longo dos anos. A maioria dos conferencistas não tinha mais nenhuma dúvida sobre a necessidade e a validade de tais esforços. Para eles, o trabalho brechtiano é tanto o trabalho sobre uma peça de Brecht quanto o trabalho sobre a realidade brasileira atual, abrindo assim um caminho infinito de criações possíveis, não só no teatro mas também em outras áreas culturais, como o cinema. Como uma pedreira, da qual se extrai matéria bruta para construir objetos úteis e elaborar composições estéticas, vários profissionais brasileiros assimilavam produtivamente elementos brechtianos nas próprias criações, um para desenvolver um novo sistema teatral, outro

para escrever uma peça, outro mais para rodar um filme — procurando em Brecht, como disse Fernando Peixoto, um companheiro de trabalho. Talvez seja isso o que mais agradaria ao próprio autor, que sempre recusou qualquer homenagem aureolar de sua pessoa.

7. Resumindo as comunicações e as discussões do Simpósio "Brecht no Brasil", chega-se a uma unanimidade cujo caráter positivo quase assusta. Não era o objetivo do Simpósio reunir brechtianos convictos e glorificar o autor, mas sim abrir um espaço para a discussão multifacetada de sua presença aqui no Brasil. Por isso, os organizadores aceitaram a inscrição de conferencistas, sem saber de antemão o conteúdo de suas contribuições.

Será que o consenso em torno de Brecht no Brasil é tão unânime e tão positivo que sua presença aqui não é realmente controversa? Será que as pessoas que se interessam por Brecht acabam sendo convencidas por ele e por isso se bandeiam para seu lado? Será que à casualidade da escolha dos participantes se deve a ausência de verdadeiras controvérsias no Simpósio? Seja como for, a única voz claramente dissidente e que, infelizmente, por outros compromissos, não pôde se levantar no Simpósio é a de Mauro Rasi, autor e diretor, representante do Teatro de Besteirol. Por sua singular posição radical, merece ser transcrito o que ele disse em várias entrevistas à imprensa: "Acho Brecht um chato... Eu sou a favor do sonho, da magia. E, no frigir dos ovos, da lógica brechtiana sobra o didático, o confronto de classes. (...) É uma visão pobre. (...) Eu acho que Brecht fez mal ao teatro brasileiro. É ridículo ver essas nossas caipiras travestidas em Hanna Schygulla todo mundo brincando que nasceu na República de Weimar... Acho o texto de Brecht pesado, sem humor, que tem a ver com os alemães que, de certa forma, o merecem. Aqui entre nós, é um elemento estranho".

Agora é a vez do leitor decidir. Talvez ele aceite esse pequeno conselho de Brecht que se aplica tanto à própria obra do autor quanto às opiniões sobre essa obra: "De todas as coisas certas a mais certa é a dúvida".

Agradecemos aos organizadores pelo apoio material e pessoal recebido, que possibilitou a realização do Simpósio, assim como a organização desta publicação.

PANORAMA DA OBRA DE BRECHT

O teatro de Brecht aqui hoje

Fernando Peixoto

Brecht, no teatro e no processo cultural brasileiro, é uma presença irrecusável e permanente: um desafio que nos obriga a definições conseqüentes, um exemplo que nos coloca diante de questões políticas e estéticas fundamentais na busca de uma produção intelectual e artística responsável e produtiva.

Hoje o teatro brasileiro, ou as diferentes e pluralistas formas de produção teatral que existem no País, após anos de violenta censura policial e agressiva repressão ao debate crítico, está empenhado numa retomada difícil e urgente: a busca da identidade nacional e popular, o espetáculo realista e crítico. Numa redefinição de seu significado social e cultural. Numa batalha inadiável pela libertação do colonialismo e da dependência cultural. Na permanente defesa das classes trabalhadoras na tarefa histórica de construção de uma sociedade livre e democrática, popular e socialista. Estamos conscientes de que o teatro é um instrumento poderoso para a reflexão crítica: uma manifestação do homem em sua historicidade concreta, espaço de discussão de comportamentos e atitudes vinculados às relações de produção. Certamente serão múltiplos e imprevisíveis os caminhos desta procura e os contornos

ou limites deste trabalho. Mas é evidente que Brecht é uma presença inquieta e provocativa. Não um dogma sagrado, mas sim a necessidade de implantação da dúvida e da insatisfação: uma instigação ao pensamento dialético.

Brecht será útil ao Brasil se soubermos utilizá-lo e enfrentá-lo sem submissão. Se não ficarmos diante dele como vassalos ou adoradores passivos. Sejamos, pois, brechtianos diante de Brecht: precisamos descobrir como assumi-lo histórica e criticamente, como repensá-lo em função de nossas tarefas e necessidades. Para nós, Brecht não é um mito, nem está ultrapassado, nem possui a tão decantada ineficiência de um clássico: ele deu resposta ao fascismo e à barbárie, ao exílio e à perseguição política, à mentira institucionalizada pelos poderosos, aos problemas e contradições imprevisíveis na construção de uma nova sociedade. Diante de Brecht precisamos encontrar nossa resposta, a partir de nós mesmos, artistas e intelectuais inseridos num processo histórico específico: precisamos construir, com eles, nossa esfera de ação política e intelectual.

Hoje no Brasil estamos nos libertando de uma feroz ditadura militar, estamos nos primeiros passos de uma transição democrática, empenhados numa urgente Assembléia Nacional Constituinte que consolide conquistas democráticas e populares irreversíveis. Estamos sufocados pela agressão econômico-financeira traduzida na violência criminosa da dívida externa, que ameaça nossa soberania. Estamos ainda vivendo dentro de um quadro de profundas injustiças sociais, fruto de um modelo econômico dependente. Nosso teatro já foi mais conseqüente e mais participante: hoje está atravessando também sua fase de transição, ainda perplexo diante dos novos tempos, que também ajudou a construir, ainda incerto em libertar-se da postura de resistência para assumir a de construção de uma ordem mais justa, ainda vítima dos vinte anos de repressão e castração. O projeto de Brecht foi, nos anos de resistência, uma esperança de postura crítica. Hoje precisamos dele como instrumento de estímulo ao trabalho transformador. Precisamos de Brecht com profundidade ainda

maior, pois não temos mais o direito de nos contentarmos com a superfície das questões a serem enfrentadas.

●

Brecht é um dos escritores fundamentais deste século por ter revolucionado teórica e praticamente a dramaturgia e o espetáculo teatral, alterando de forma irreversível a função e o sentido social do teatro, utilizando a arte, concebida como resultado de um processo de criação coletiva, como uma arma de conscientização e politização, destinada a ser sobretudo divertimento, mas de uma qualidade específica: quanto mais poético e artístico, mais momento de reflexão, verdade, lucidez, espanto, crítica; por sua contribuição excepcional ao pensamento estético marxista (e também à sua ética), sua concepção de um realismo crítico e socialista, mas polêmico, novo, corajoso, isento de preconceitos, de cópia de fórmulas antigas, isento da mistificação de hipnotizar e anestesiar; não propondo diretamente soluções, mas sobretudo fornecendo os dados para que o próprio público ou leitor seja racionalmente conduzido a compreender a verdade, que para Brecht, como para Hegel, é sempre concreta; por ter sido um artista sensível a seu tempo, respondendo a cada colocação do movimento histórico deste século; atravessando no exílio, sem nunca perder a esperança da vitória, as trevas e a repressão do fascismo; realizando uma obra que permanece vigente e que vale não somente por si mesma, mas também pelo que ensina como método de trabalho ou reflexão, documento vigoroso de um intelectual que exprimiu uma lúcida visão do mundo, uma análise crítica dos instantes em que viveu e trabalhou, foi perseguido ou aplaudido, reproduzindo os mais cruciais paradoxos da história da sociedade contemporânea; uma obra que está alimentada por um consciente e livre engajamento político; por sua vida de intelectual e exilado político, num mundo em que ser bom é ajudar a perpetuar o mal, num mundo que é preciso transformar com urgência.

André Gisselbrecht afirmou com razão: "Brecht chegou a ser um grande escritor por nunca ter acreditado na inocência do escritor". O pensamento de Brecht nunca é dogmático. Qualquer juízo crítico sobre sua obra é sempre relativo. Ele reescreveu tudo até morrer, nunca considerando um trabalho como acabado, nada como definitivo. Como acentua Paolo Chiarini, Brecht preza o contraste e o choque, a incerteza e as opções, a responsabilidade individual e a amarga experiência. Por isso seu teatro é animado por um perene e institucional "Pathos dialético". Aplicou o marxismo como busca e, acentua Chiarini, a dialética é a categoria central deste teatro. Em 1929 o próprio Brecht escreveu: "o verdadeiro progresso não consiste no ter progredido, mas no progredir". A ação de seu teatro é fundamentalmente uma ação histórica, e, no plano da representação, uma ação historicizada.

•

É impossível expor ou discutir criticamente tudo o que Brecht escreveu sobre dramaturgia (crítica da tradicional e defesa de uma nova, que chama de "não-aristotélica") ou sobre o espetáculo (crítica do tradicional e exposição teórica do que realizou na prática: o teatro que inicialmente chama de "teatro épico", mais tarde abandonando o termo por outro mais preciso: "teatro dialético"). Seus ensaios, artigos, notas de trabalho, entrevistas, debates expõem uma atitude crítica que se fundamenta na prática, em seu trabalho como encenador. Dos problemas que enfrentou dirigindo peças ou refletindo sobre encenações já feitas, ou impulsionado pela necessidade de precisar conceitos e proposições, em seu permanente processo de revisão de trabalho, nasceram notas e observações, que constituem a mais importante contribuição à teoria do teatro contemporâneo. Brecht quase nunca chegou a uma sistematização mais rigorosa de seu pensamento estético. Mas esboçou uma teoria do espetáculo sempre verificada pela experimentação prática.

No relato *O velho chapéu* (1937), Brecht mostra um ator escolhendo um chapéu para um pequeno papel em *A ópera dos três vinténs* (1928): é a narrativa de uma longa e minuciosa escolha, cheia de hesitações, de análise, decisões, o jovem ator preocupado com o significado do chapéu em relação ao personagem que pretende mostrar numa fração de segundos em cena, mas sem abdicar do desejo de mostrá-lo da forma mais justa e correta possível, do ponto de vista social. Brecht, fascinado, conclui: é um ator da era científica.

Em *Cena de rua* (1930) propõe um modelo concreto para o que chama "teatro épico". Conta como um cidadão qualquer mostra a outros o acidente que acaba de presenciar. Neste modelo primitivo estão formulados, com espantosa clareza, todos os elementos indispensáveis ao teatro épico, todos os princípios que iriam revolucionar de forma irreversível o teatro contemporâneo: a necessidade do ator narrar objetivamente os fatos, imitando os personagens apenas no que é necessário, sem nunca identificar-se com eles, assumindo uma função social precisa. Pois seu objetivo é contar o que aconteceu e descrever as alternativas do que presenciou. Desvendar suas causas e suas conseqüências, comentando apenas o necessário para o conhecimento mais completo possível do que aconteceu. Mantendo os que o escutam num estado de permanente reflexão crítica. Brecht mostra os objetivos, a estrutura e a necessidade de um teatro dirigido à razão do espectador, através da técnica que chama *Efeito de Distanciamento* (*Verfremdungseffekt, O Efeito V*). Já no relato da *Cena de rua* estão as colocações que implicam a revisão de alguns conceitos tradicionais da estética ocidental, alterando todo o significado social do teatro. Já em seus escritos dos anos 20, Brecht, analisando criticamente a decadência das velhas e tradicionais fórmulas da dramaturgia e do espetáculo, defendia a necessidade de um teatro novo, que deverá ser épico e didático (prazer e ensinamento não são elementos contraditórios; o erro consiste justamente em pensar um sem o outro). Este novo teatro terá que conquistar um público novo, formar um novo espectador: não satisfará aos cânones da velha estética — ao contrário, a destruirá.

•

Brecht afirma que o fim da República de Weimar e a ascensão do fascismo paralisaram a revolução teatral que vinha se processando na Alemanha. Além de certo nível de desenvolvimento técnico, o teatro épico exige a presença, na vida social, de um movimento poderoso que tenha interesse em que as questões vitais da nação sejam livremente invocadas para que possam ser resolvidas. Já nos últimos anos de Weimar a dramaturgia assumiu uma postura decididamente racionalista, na medida em que o fascismo insistia no fator emocional. Mas comenta que foi justamente a forma mais racional de seu teatro, as peças didáticas, que provocou sempre as reações mais emocionais. Brecht insiste que a emoção tem sempre um fundamento de classe bastante determinado: se manifesta de maneira específica, vinculada a uma época. Não é intemporal nem universal. É um erro do teatro tradicional separar a razão do sentimento, eliminando a primeira: diante da menor tentativa de introduzir um elemento racional na prática teatral, os adeptos do teatro convencional começam a gritar, erroneamente, que se pretende eliminar os sentimentos e as emoções. Mas naqueles anos, o teatro ganhou um crítico vigilante e profundamente interessado na nova dramaturgia: o policial. Isto na medida em que esta nova dramaturgia se mostrou capaz de desvendar a verdade aos espectadores.

Brecht afirma que para que o teatro possa fornecer reproduções realistas da vida em comum dos homens é preciso restabelecer sua realidade enquanto teatro. Se perseguirmos no palco um máximo de ilusão, assistiremos a um processo contingente, espontâneo. A representação inteira assume um ar natural e o espectador não pode fazer intervir seu julgamento ou sua imaginação. Ficando submetido, transformando-se em objeto da força que vem do palco. Para mostrar o mundo como dominável pelo homem, é preciso começar não falando em arte, não se ajoelhar diante das regras da arte, não procurar fazer obra de arte. Assim os objetivos poderão ser alcançados. Pois o que se considera "arte" é uma série de leis superadas pelo movimento histórico, que não mais corres-

pondem às necessidades orgânicas do momento histórico. Todos os recursos técnicos, toda sorte de experiências devem ser tentadas — fazendo intervir a arte na medida em que for necessária. Assim será edificada uma nova arte — "Pois sem dúvida será uma arte conseguir representar o mundo de tal maneira que o homem possa dominá-lo".

Brecht retoma a formulação da estética burguesa revolucionária, fundada pelos filósofos do Século das Luzes, Diderot e Lessing, que definiram o teatro como local de divertimento e ensino. E desenvolve o conceito, afirmando que assim como não existe incompatibilidade entre ambos, é preciso reconhecer que a sociedade os tem mantido separados, mas que existe uma nova forma de apreensão do conhecimento, a forma revolucionária que não exclui o prazer.

Aristóteles definiu a *catarsis* como o objetivo da tragédia. Ou seja, a purgação do medo e da piedade através da imitação de ações que suscitam o medo e a piedade no espectador. Esta purgação repousa sobre um ato psicológico preciso: a identificação do espectador com o personagem que imita. Brecht acentua: "Chamamos dramaturgia aristotélica toda a dramaturgia que provoca esta identificação, não importando saber se este resultado é alcançado apelando ou não às regras enunciadas por Aristóteles".

Mas a técnica de identificação perdeu a razão de ser. O indivíduo desiste de sua função em nome das grandes lutas coletivas. O ponto de vista individual não permite mais compreender os processos definidores de nosso tempo e nestes processos o indivíduo isolado não pode interferir. Assim desaparecem as vantagens desta técnica. Sem que com isso a arte desapareça da face da terra, como querem alguns. É preciso modificar a técnica em função da nova tarefa do teatro.

Brecht indica um novo caminho: a técnica do distanciamento. Retirar de um personagem ou de um acontecimento o que possui de conhecido, de evidente, de habitual, fazendo nascer em seu lugar o espanto, a surpresa, a curiosidade e a dúvida. O distanciamento implica assim a "historicização" dos personagens e dos acontecimentos, que devem ser apresentados como históricos, portanto transitórios. Os homens que estão

em cena não são imutáveis, vítimas de seus destinos. O espectador pode reconhecer e ver, por trás de cada personagem ou de cada situação, uma verdade e um processo histórico concreto: pode adotar uma atitude crítica permanente, assim como o homem de nosso século adotou esta atitude diante da natureza. O teatro passa a acolher o espectador enquanto homem que transforma o mundo. E com ele discute esta transformação permanente. Brecht insiste: o problema é saber como o teatro pode ao mesmo tempo ser recreativo e didático, como transformá-lo de feira de ilusões e de comércio de drogas em local de experiências novas, como ajudar o homem a transformar o mundo. A solução brechtiana, ele mesmo afirma, é apenas um caminho, que ele e tantos outros escolheram. E este caminho implica uma permanente atitude crítica para com a realidade e para com o próprio caminho. Um único princípio permanente inalterado: o de sempre subordinar todos os princípios à tarefa social que é necessário cumprir a partir de cada realização cênica.

•

O que significam as misteriosas denominações, teatro tipo C e teatro tipo P? Para Brecht são duas metáforas, para uso provisório: uma esquematização sem dúvida cheia de defeitos, mas útil para clarificar uma questão essencial.

Brecht inventou a fórmula *K-TYPUS und P-TYPUS*. O velho teatro poderia ser aproximado ao carrossel (daí o C; ou K em alemão: *KARUSSELLTYP*): em cavalos ou aviões ou automóveis de madeira, diante de paisagens pintadas, somos arrastados para um ambiente cheio de perigos, transportados por um mecanismo que cria a ilusão de nós mesmos dirigirmos nossos movimentos, e experimentamos sensações fictícias mas somos sujeitos ativos: a empatia e a ficção nos fazem passar por aparências de alturas e profundidades, ainda que seja evidente que cavalos ou aviões ou automóveis não resistiriam a um estudo de zoólogos ou engenheiros ou mecânicos, nem as paisagens resistiriam ao exame de um geógrafo.

O novo teatro poderia ser aproximado a um planetário (daí o P; em alemão: *PLANETARIUMTYP*), uma instalação destinada a demonstrações astronômicas, para que se assista ao movimento dos corpos celestes, esquematicamente reproduzidos para fins didáticos: é preciso não esquecer que círculos e elipses imitam imperfeitamente os verdadeiros movimentos, que são bem mais irregulares, mas estes limites, que devem ser ressaltados para que fique bem claro que se trata apenas de uma demonstração científica limitada, não impedem que seja possível, para o espectador que os contempla, compreender estes deslocamentos. A ressalva é importante porque nunca é demais sublinhar que o novo teatro mostrará descrições também sumárias do comportamento humano: casos individuais, que por serem particulares não são menos humanos, e que precisam ser expostos como tal, permitindo ainda a compreensão de como e por que se desviam das "normas". Brecht toca aqui na controvertida questão do particular e do geral: será necessário partir do primeiro para alcançar um entendimento mais completo da sociedade.

De um lado, empatia, ficção e vivência. De outro, crítica e realismo. O que parece unir: o aspecto mecânico. Mas o tipo C oculta mais este elemento: lirismo e subjetivismo ocultam o esquematismo inevitável e fazem desabrochar e crescer as mentiras. Aí surgem os símbolos, as essências, as paixões e os instintos eternos, as palavras divinas etc. O espectador pode parecer mais ativo. Mas há algo de falso nesta atividade enganada e enganadora. No tipo P ele terá mais condições de atuar: sua passividade será apenas provisória. Pois a renúncia da empatia e da identificação tem por finalidade entregar o mundo ao homem, não o homem ao mundo.

As diferenças crescem no texto de Brecht: no tipo C o ator se mostra a si mesmo em diferentes situações e o espectador se vê a si mesmo em diferentes situações; no tipo P o ator mostra o comportamento de outros e o espectador assiste ao comportamento de outros. No tipo C, pelo preço de um ingresso, o espectador será momentaneamente transformado em rei, amante ou líder social, mas em seguida despertará para sua difícil realidade cotidiana; no tipo P o espectador

continua sendo espectador e não perde a capacidade de identificar quem são seus inimigos e quem são seus aliados, na cena ou na vida real.

É verdade que em certos casos o teatro tipo C é instrutivo. Mas de modo geral, e como fundo social, isto é profundamente negativo, desperta apetites sem conseguir depois satisfazê-los. O que não impede que possa prestar bons serviços, reconhece Brecht. Mas somente desde que os problemas estejam próximos, sejam facilmente discerníveis e que os obstáculos não sejam grandes. Mas é preciso não esquecer que as grandes lutas de classe exigem muito: as lutas duram muito, os impulsos duram pouco. Brecht acentua que as emoções são enganadoras e as fontes do instinto foram artificialmente contaminadas. Por isso o teatro tipo P, que naturalmente também produz emoções, mas não as deixa sem controle e sem depuração como o tipo C, que nelas enraíza sua razão de ser, procura libertar-se da carga que representa a necessidade de provocar emoções através de suas representações do mundo, mas com isso não se opõe às emoções que suas representações possam produzir.

A introdução de critérios científicos acirra uma inevitável crise da empatia e da identificação, presente em todas as obras da nova dramaturgia que procuram efeitos sociais. É um fato histórico irrecusável: é preciso assumi-lo.

•

O mundo está sendo transformado. A ciência é responsável pelo domínio do homem sobre a natureza. O homem lança um olhar novo sobre as coisas: Brecht afirma que escreve com uma máquina que não existia na época em que nasceu. Mas a burguesia impediu sempre a utilização dos meios científicos para a análise da sociedade humana, das relações estabelecidas entre os homens, reservando a ciência, segundo seus interesses específicos, apenas para o estudo da natureza. Brecht reclama a utilização do espírito científico para a vida dos homens, portanto para a arte. No seio da nova classe de

operários, onde a produção é um elemento natural, vive o germe do espírito científico. O novo teatro terá que utilizar o pensamento contemporâneo, a ciência do materialismo dialético e histórico para uma justa avaliação da sociedade: "Em nosso teatro, diante da natureza e diante da sociedade, que atitude produtiva podemos tomar para o prazer de todos nós, filhos de uma época científica?" E Brecht responde: "Esta atitude é uma atitude crítica. Diante de um rio, consiste em regularizar seu curso; tratando-se de uma árvore frutífera, enxertá-la; tratando-se do problema dos transportes, construir veículos terrestres, marítimos e aéreos; tratando-se da sociedade, fazer a revolução. Nossas representações da vida comum dos homens destinam-se aos que dominam os rios e as árvores, aos construtores de veículos e aos revolucionários; a todos estes convidados para virem ao nosso teatro, pedindo-lhes que, quando aqui estiverem, não esqueçam seus alegres prazeres. Pois queremos entregar o mundo a seus cérebros e a seus corações, para que o transformem a seu critério". Este novo teatro precisa ser colocado à disposição dos que trabalham muito e vivem mal. Se este teatro quer ter o direito e os meios de fabricar reproduções eficazes da realidade, deve se engajar na realidade. Deve fabricar reproduções da sociedade que estejam na medida de influenciá-la. O público deve experimentar o prazer que nasce da solução dos problemas, a cólera que é uma forma eficaz que pode assumir a piedade pelos oprimidos, o respeito testemunhado a tudo que diz respeito ao homem: isto é, tudo que está cheio de humanidade, tudo que diverte aqueles que produzem. E ao mesmo tempo o teatro se encontrará em condições de transformar em fonte de prazer para o espectador a ética particular de seu tempo, a ética que nasce da atividade produtiva. Redescobrir, enfim, o prazer da crítica e da reflexão.

•

Para nós, hoje, é essencial mergulhar em nossa realidade histórica e social, em nossa cotidiana existência de país

sufocado ainda pela miséria e pela fome. Copiar Brecht? Nunca. Seria inútil e pobre. Imitá-lo? Não tem sentido. Trabalhar junto com ele? Sim.

Se examinarmos nossa dramaturgia mais recente, e também a linguagem de nossas encenações mais recentes, encontraremos sempre sua presença, menos ou mais evidente, menos ou mais disfarçada. Mesmo aqueles que recusam Brecht não conseguem ignorar sua decisiva contribuição: seu legado é uma realidade irrecusável, sua postura é um desafio essencial. Sem dúvida cabe a nós assumir esta herança revolucionária no que ela tem de mais produtivo: assimilando-a com uma compreensão efetiva de nossa realidade objetiva.

Hoje o teatro brasileiro retoma uma postura crítica que foi massacrada pela violência militar. Nos últimos anos nossa realidade foi a institucionalização de um teatro irresponsável e mistificador; mas a resistência de muitos recusou a mentira e a omissão. Perdemos companheiros, muitos foram presos e torturados. Hoje o processo assumido pelas forças progressistas e populares alcança triunfos decisivos: intelectuais e artistas comunistas, e também intelectuais e artistas não comunistas, caminham juntos na reflexão crítica. Conscientes de que a realidade nacional exige uma arte pluralista e livre, expressão de uma sociedade democrática capaz de assumir a polêmica como fundamento de uma arte comprometida com a investigação de nossa realidade concreta. Brecht tem muito a nos ensinar, desde que tenhamos a capacidade de aceitarmos seu trabalho teórico e prático como um estímulo a encontrarmos nossos caminhos latino-americanos de trabalho teatral vivo e criativo.

Mais que nunca precisamos hoje de sua lucidez e de sua provocação, de seu sentido de transgressão e de sua consciência de permanente questionamento da linguagem artística.

Brecht é um companheiro presente, que não nos permite descansar nas armadilhas perigosas da falsidade ou da falta de profundidade. E nos obriga a não deixarmos de trilhar nosso caminho junto com as forças de libertação:

Somente com o progresso dos trabalhadores
E somente se nos colocarmos
A serviço deste progresso
A arte será capaz de progredir.

Brecht e a política

Leandro Konder

A primeira característica que eu gostaria de observar, na relação de Brecht com a política, está no fato de que o nosso autor não provém de um ambiente proletário. O pai de Brecht trabalhava no setor de compra e venda de uma fábrica de papel e chegou, em dado momento, a ser diretor da empresa; era, portanto, um empregado de "colarinho branco". Brecht nasceu e foi criado, assim, numa família de classe média. Sua adesão às posições de esquerda, comprometidas com os anseios e aspirações da classe operária, não foi, por conseguinte, uma adesão determinada por qualquer "instinto de classe": ela derivou de uma reflexão e de uma opção ética.

Uma segunda característica que precisa ser, desde logo, sublinhada: o engajamento político a favor dos "de baixo" e contra os privilégios e mistificações dos "de cima" se deu muito cedo e assumiu, inicialmente, a forma de uma aguda rebeldia. Brecht começou por questionar os mitos patrioti-nheiros veiculados na Alemanha por ocasião da histeria "nacionalista" da Primeira Guerra Mundial. As convicções firmemente pacifistas foram reafirmadas ao longo de praticamente toda a sua obra. O mesmo ginasiano que, numa redação escolar, ridicularizou um verso do poeta latino Horácio se-

gundo o qual é doce morrer pela pátria, lembrando que morrer é sempre duro, seja no campo de batalha ou na cama, reaparece no autor da *Mãe coragem* (1939) ou do *Lúculus* (1939). As peças de Brecht refletem sua certeza de que as guerras trazem lucros a uns poucos, mas só acarretam desgraças à gente do povo.

Brecht, contudo, já nos primeiros anos da sua atividade como escritor, estava longe de ser um pacifista "idílico", ingenuamente voltado para a pregação do "desarmamento dos espíritos". Para assegurarmos a paz, numa sociedade, não podemos aceitar, nela, as formas brutais de violência institucionalizada e a cristalização de disparidades monstruosas. Enquanto nos impuserem uma "ordem" que sanciona graves injustiças, padrões opressivos, os donos do poder não poderão incovar ideais pretensamente pacifistas para tentar impedir manifestações de revolta.

Em sua peça *Baal* (1918/19), no final da Primeira Guerra Mundial, Brecht mostrou uma visão compreensiva do comportamento associal, considerando-o uma reação vital contra uma "sociedade associal". Neste período, a solidariedade que ele sentia em relação aos rebeldes de todos os tipos não se completava com a indicação (ainda que implícita) de qualquer caminho a ser trilhado na busca da mudança. Brecht sabia que a sociedade estava muito mal organizada, precisava ser transformada, mas não tinha idéia a respeito de como isso poderia ser feito. "Meus conhecimentos políticos eram escandalosamente escassos", diria ele, mais tarde.

Nesse período, a perspectiva de Brecht tinha algo de anarquista e era bastante sombria, pessimista. Na dinâmica da rebeldia que se radicalizava existia alguma coisa que sugeria a necessidade de uma guinada, porém faltava a definição de uma direção para o "salto" na perseguição ao "novo". Em 1922, Brecht já sentia que algo estava errado no êxito das suas peças, quando via que, terminada a encenação, vinham cumprimentá-lo calorosamente as pessoas em que ele tinha pensado dar uns "cascudos" através de seu teatro.

A ida para Berlim, em 1924, criou condições favoráveis para o aprofundamento da reflexão autocrítica. Brecht passou

a observar com crescente interesse o entusiasmo do público popular pelo esporte, pelas lutas de boxe. Convenceu-se de que o público, de algum modo, sabia o que queria: o teatro, a seu ver, deveria atender às exigências das pessoas, proporcionando-lhes divertimento e, ao mesmo tempo, ajudando-as a enxergar a realidade da vida delas tal como essa vida efetivamente transcorria, sem idealizações retóricas. As obras de arte precisam ser úteis. E Brecht, participando da comissão julgadora de um concurso de poemas em 1926, se recusa a conceder o prêmio, porque não considerou "útil" nenhum dos poemas submetidos a julgamento.

Ele próprio, como poeta, procura conferir "valor de uso" a seus versos. No *Breviário doméstico* (*Hauspostille*, 1928), prega o materialismo e a rebeldia, investindo contra as mistificações ascéticas. Aconselha seus leitores: "Não se deixem seduzir, / não se deixem enganar; / a vida é curta, é uma só, / não pode desperdiçar".

Só ao se aproximar dos trinta anos é que o rebelde radical se acercou do marxismo. Brecht queria escrever uma peça cuja ação deveria se passar em Chicago e tratou de se informar a respeito dos mecanismos da especulação capitalista. "O drama planejado não foi escrito" — explicou, depois — "e eu, em vez disso, comecei a ler Marx". A assimilação ao marxismo, no caso de Brecht, não assumiu a forma de adesão a uma doutrina capaz de fornecer resposta a todos os problemas: o nosso autor, que era um combatente, encontrou nos escritos de Marx um arsenal, um excelente conjunto de armas para serem usadas, sem qualquer sacralização, na luta contra o capitalismo. As idéias de Marx não acarretaram nenhuma modificação substancial na disposição com que Brecht tratava seus combates: elas só o animaram a prosseguir na guerra, com a alegria de possuir armas de maior eficácia.

A situação da Alemanha era dramática. Entre 1929 e 1932, a produção industrial caiu cerca de metade. O desemprego crescia, a inflação aumentava. Brecht se preocupava com a organização do movimento operário e passou a colaborar com o Partido Comunista. Por um lado, ele preserva,

como artista, a rebeldia anárquica; por outro lado, contudo, sente que precisa se entrosar, disciplinadamente, com os outros, com todos aqueles que se movem na perspectiva estratégica da revolução. Na peça *Santa Joana dos matadouros* (1929-31), dessa época, há versos que refletem a preocupação do autor com a combinação das duas exigências. Como se respondesse a Goethe, Brecht escreveu: "Duas almas moram / no teu peito humano, / nas entranhas tuas. / Evita o insano / esforço da escolha: / precisas das duas".

Somos todos divididos, o que podemos fazer de mais sensato é assumir essa divisão. Quando alguém se mobiliza para uma luta sem tréguas para transformar a sociedade, entretanto, é normal que desenvolva um esforço apaixonado no sentido de fundir as "duas almas" e combiná-las com a urgência dos combates. Brecht se empenhou, então, em explorar ao extremo as possibilidades de um teatro de influência política direta. Começou, para ele, o período das "peças didáticas" (as famosas *Lehrstücke*).

Nesses anos que precedem a ascensão de Hitler ao poder, o ponto de vista de Brecht e de seus companheiros não permanece imune a certo sectarismo: eles são antiburgueses até a raiz dos cabelos e encaram com desconfiança qualquer tentativa no sentido de ampliar o arco das alianças para incorporar os liberais e os centristas a um conjunto organizado de forças antinazistas. Os esforços que antecipavam a criação da frente popular antifascista (confusamente presente nas preocupações de Lukács) eram desprezados pelo grupo que se formara em torno de Brecht.

Mesmo depois da tomada do poder pelos nazistas, Brecht ainda mostrou sinais de uma postura "fechada" em relação às necessidades políticas da ampliação. Seu marxismo acentuava com certa unilateralidade o peso das condições materiais e econômicas no processo histórico, minimizando o papel das mediações subjetivas nas relações entre os "fins" e os "meios". A complexidade das circunstâncias históricas e políticas cedia lugar a esquematizações abstratamente éticas, em alguns momentos. E a luta de classe, às vezes, só era vista

e representada em suas expressões mais toscas, sem que se desse atenção às suas manifestações mais sutis.

Em todo caso, o exílio não tarda a levar o poeta Brecht a corrigir tais tendências e lhe proporciona meios para reconhecer toda a força dos fatores subjetivos nas vicissitudes da vida política. No poema "Aos vacilantes", Brecht dizia a um companheiro:

> Você diz:
> nossa causa vai mal.
> As trevas aumentam. Nossas forças diminuem.
> Depois de termos lutado tantos anos,
> estamos numa situação pior do que a do começo.
> E o inimigo está mais forte do que nunca.
> (. . .)
> Cometemos erros, não se pode negar.
> Nosso efetivo está se reduzindo.
> Nosso discurso está confuso; e uma parte das nossas palavras foi distorcida pelo adversário até se tornar irreconhecível.
> O que é que está errado no que nós dissemos?
> Alguns pontos? Ou tudo?
> Com quem devemos contar, ainda?
> Somos apenas os restos de um naufrágio que o rio deixou nas margens, abandonados,
> antes de continuar sua viagem?
> Estamos ultrapassados? Não compreendemos mais nada e ninguém mais nos compreende?
> Precisamos ter sorte?
> É o que você pergunta. Mas não espere resposta
> a não ser de você mesmo.

Com o exílio, chega um doloroso amadurecimento. Brecht se dá conta de que a complexidade do quadro com que nos defrontamos e no qual fazemos nossas opções é bem maior do que se costuma imaginar. Cumpre, no entanto, jamais desanimar. É necessário reconhecer todas as ambigüidades, sem se deixar, contudo, paralisar por elas.

Brecht se deslocou da Alemanha para a Áustria, da Áustria para a Suíça; depois, passou pela França, pela Bélgica,

passou a morar na Dinamarca, "mudando de país com mais freqüência do que de sapato". Foi à Finlândia, à União Soviética, acabou se fixando nos Estados Unidos, de onde acompanhava, apreensivo, a evolução da guerra, aprendendo a pensar de modo cada vez mais dialético. "A melhor escola de dialética" — escreveu — "é a emigração. Os dialéticos mais agudos são os exilados. Eles são exilados em decorrência de mudanças que ocorrem em seus países e só estudam mudanças." Para discernir as mudanças vindouras, "eles desenvolvem um olho muito perspicaz para a captação das contradições".

O exilado Brecht escreveu peças agudamente dialéticas, como *Mãe coragem* (1939), como *Galileu* (1938-39), *A alma boa de Setsuan* (1938-40), e *O círculo de giz caucasiano* (1943-45). Nesta última, o juiz Azdak defendeu uma nova concepção de propriedade: cada coisa pertence a quem a torna melhor. A criança pertence à mãe que a ama, o carro pertence ao motorista que sabe dirigi-lo, a terra pertence a quem sabe trabalhá-la, tornando-a fecunda, produtiva. Essa concepção — socialista — serve a Brecht como referência essencial para ele reiterar e aprofundar sua visão crítica da sociedade capitalista.

Terminada a guerra, o socialismo é imposto pelas armas do Exército Vermelho a uma parte da Alemanha, enquanto os Estados Unidos, a Inglaterra e a França se empenham em preservar as bases do capitalismo na outra parte. Brecht, que desejava o socialismo em seu país, não podia encarar com tranqüilidade o modo como ele fora estabelecido lá. Retardou, então, seu regresso à terra natal, devastada pela guerra. Em setembro de 1947, entretanto, a atmosfera política nos Estados Unidos se mostrou extremamente carregada de nuvens negras e o nosso autor foi chamado a prestar depoimento diante de uma sinistra Comissão de Investigação de Atividades Anti-americanas, presidida no Senado por um político fascistizante, Joseph MacCarthy. Interpelaram-no a respeito de suas ligações com o comunismo. Brecht se esquivou às interpelações com um humor que nunca lhe faltou; saiu-se bem, mas perce-

beu que estava na hora de deixar o país em que vivera durante a guerra.

Em outubro de 1948, tornou a pisar o solo alemão. Foi se instalar na parte da Alemanha onde se tentava forjar uma sociedade socialista. Sabia que enfrentaria enormes dificuldades, porém achou que valeria a pena enfrentá-las. Pagou, naturalmente, um preço alto pela opção: precisou se equilibrar numa corda bamba. Por um lado, dispunha de prestígio e o usava na luta contra as pressões burocráticas; por outro, se via, às vezes, enredado numa teia de envolvimentos que, em nome da causa do socialismo, procuravam ligá-lo a práticas autoritárias, de manipulação antidemocrática. Essa posição delicada o deixava vulnerável a críticas de vários tipos. Günter Grass — na peça *Os plebeus ensaiam a rebelião* (1966) — caricaturou-o como um velhote acomodado, que aceitou a repressão desencadeada em 1953 contra populares insatisfeitos, que tinham ido para as ruas, protestar contra o regime. Alguns dos altos membros do Partido Comunista, contudo, não gostaram do poema que Brecht fez, naquela ocasião, perguntando se não era o caso de o governo, magoado com a manifestação de desconfiança dos trabalhadores, "dissolver o povo / e eleger um povo novo?" (poema *Die Losung*, em *Buckower Elegien*, 1953).

As relações de Brecht com a política não se deixam resumir em qualquer fórmula sucinta. Por isso, o que eu pretendi fazer, aqui, foi apenas apontar alguns aspectos e lembrar alguns episódios da história de tais relações, na esperança de estar indicando pontos que merecem ser examinados e de estimular investigações diversas a respeito de cada um deles.

Os pressupostos gerais da estética de Brecht

Gerd A. Bornheim

"I am the Einstein of the new stage form".
Bertolt Brecht

Cabe sem dúvida afirmar que, através de toda a história das artes cênicas no Ocidente, nunca a aliança entre as criações práticas e as preocupações teóricas tenha se dado de modo tão completo e tão íntimo quanto na obra de Brecht. Realmente, após anos de pesquisa e de trabalho, nosso dramaturgo elabora uma síntese integradora de todas as partes que compõem o espetáculo teatral. Brecht põe em questão, fundamentalmente, a problemática do texto dramático, do desempenho do autor e todo o complexo de elementos que cooperam para a consecução do espetáculo. Texto, ator e espetáculo são discutidos e trabalhados ao mesmo tempo, e se hoje sua visão do teatro é uma entre tantas outras, é notável a síntese que Brecht conseguiu estabelecer entre a teoria e a prática; sem nunca ter sido um teórico puro, fazia acompanhar seus espetáculos de breves escritos com meditações críticas sobre o que se via em cena.

Assim, furta-se à teoria qualquer tendência a tornar-se autônoma e normativa, e a crítica constante deve exigir a renovação não menos constante do espetáculo. Evidentemente pode-se fazer, e é mesmo necessário que se faça, uma exposição teórica da estética de Brecht em sua completude, mesmo porque, na medida em que sua prática evoluía, percebe-se

sempre mais a radical unidade que informa sua visão madura do teatro. Acrescente-se, entretanto, que tal síntese, por feliz que alcance ser, não poderia passar de uma abstração. Brecht nunca chegou a ponto de querer dizer: eis aqui minha Poética, é assim que deve ser. O forte dele está justamente no contrário dessa satisfeita aposentadoria. Não obstante toda a síntese lograda, a tônica deve sempre ser colocada na dinamicidade da evolução social. Se as motivações básicas que nutrem o teatro se modificam, é todo o edifício que deve ser refeito e repensado, e a situação histórica impõe-se efetivamente como o critério último e impreterível. A seu modo, cada espetáculo constitui-se em síntese de teoria e prática, e precisamente por tratar-se de um espetáculo tal síntese não poderia pretender-se definitiva: o caráter efêmero da experiência cênica tolhe a rotina repetitiva e exige sua contínua renovação.

Mas gostaria, no momento, de ocupar-me, ainda que de modo restrito, de um tema amplo: os pressupostos gerais do pensamento de Brecht, os móveis que o levaram a desenvolver sua peculiar inquietação. Não se quer, portanto, expor e analisar as posições do próprio Brecht, nem mesmo as do período da juventude. Pretende-se, isso sim, enumerar pressupostos a partir dos quais se possa explicar a própria possibilidade inaugural do teatro brechtiano. Se há uma exigência maior em Brecht, ela é esta: ser, inteiramente, um homem de seu tempo; e sua visão do teatro só oferece sentido se vinculada à sua visão do tempo, ou ao modo como ele se posicionava nesse período, que atravessa duas guerras mundiais e tornou cotidianas experiências inéditas nos mais diversos campos, sacudindo as próprias bases da tradição ocidental e mesmo da história do homem. E se tudo se move, os pressupostos prenunciados também se fazem móveis. Tentemos, pois, inventariá-los.

O primeiríssimo está na vontade de ruptura. Este, de resto, é pressuposto básico e geral da arte contemporânea, na medida mesma de sua novidade. A estética tradicional pretende-se naturalmente normativa e continuísta; ela ignora até mesmo que a história é essencial à arte — uma história que terminaria, fatalmente, por corroer seu caráter normativo. E a

arte do passado, exatamente através da riqueza de sua diversidade, do seccionamento de épocas e da pluralidade de culturas, foi sempre uma arte que insistia em dizer o Mesmo, aquilo que é; mesmo quando contestatória, a gerência última do espetáculo era comandada pelo modo como se interpretava, subjacentemente, o ser. Hegel tem razão: o Espírito tem seis mil e quinhentos anos de idade, e em todo esse tempo impôs-se como Senhor do engenho artístico. Importa e não importa que o objeto da primeira ópera seja Orfeu e não São Francisco — os valores em jogo são fundamentalmente os mesmos.

Mas as coisas começam a percorrer outras coordenadas a partir da Renascença, e eclodem realmente apenas em nosso século. Que, em 1920, o primeiro texto dramático de Brecht agrida o público com um niilismo desvairado, já pouco apresenta de novo: Brecht está, simplesmente, de acordo com os figurinos da moda de vanguarda e, justamente por isso, ainda hoje *Baal* (1918/19) oferece seus apelos. O incorformismo brechtiano confunde-se, desde sua origem, com uma dupla recusa, a da estrutura geral da sociedade contemporânea e a da irritante complacência da arte que Brecht apelidava de "culinária" — o "teatrão" —, com as velhas categorias da estética metafísica. Resta saber até que ponto e por quais modos a recusa do jovem Brecht perdura ao longo de toda sua obra.

O segundo pressuposto está no teatro naturalista, e aqui também as perspectivas se abrem generosamente. Brecht sofreu o impacto definitivo do naturalismo já no sentido estrito da palavra, a dramaturgia tida por tal na virada do século. Por mais que viesse a se afastar dela, permanece-lhe fundamentalmente caudatário, e isso no lugar que constitui a própria razão de ser de sua obra: o elemento social. A problemática social é princípio, meio e fim de todo teatro de Brecht. Claro que *Baal* é uma espécie de amor contrariado; claro que há a indecisão entre o amor e a política do jovem revolucionário de *Os tambores da noite* (1919). Mas isso acabaria sendo superado pelo próprio Brecht, e as cenas "psicológicas" passam a ser relegadas do palco, e isso muito cedo, em nome de uma cisão que se quer definitiva: o teatro deve ser antes

de tudo social, ao passo que os sentimentos individuais ficam por conta da exploração poética. Assim, as cenas de amor, por exemplo, se fazem escassas, e são até mesmo ridicularizadas pela própria evolução da ação dramática (como acontece com Setsuan, a boa alma apaixonada, sob a sombra de uma árvore, por seu aviador).

Estamos em face de uma experiência teatral, portanto, que exige sempre uma referência explícita, que conflui incisivamente para as aventuras e desventuras do mundo social. Trata-se, pois, de uma dramaturgia essencialmente referencial. Esta a grandeza, mas também o limite do teatro brechtiano. O que mais decepciona na evolução da dramaturgia ocidental está na constatação, a partir do advento da burguesia, de uma progressiva banalização de sua temática; hoje, amiúde, a cena se vê assolada por questões menores, excessivamente individuais, banhadas numa psicologia corriqueira. Na comédia, freqüentemente, o descompromisso chega a ser total: basta lembrar a comédia grega clássica ou um Molière para que percebamos o esvaziamento atual da cena burguesa. O grande mérito de Brecht foi ter desenvolvido em seu teatro um sentido maior de compromisso social, inclusive quando se verifica o recurso à situação cômica. Longe da orgulhosa e metafísica gota d'água de Pascal, que pode esmagar o homem, Brecht questiona o estatuto da liberdade de um trabalhador qualquer num subterrâneo qualquer de algum matadouro de Chicago. A liberdade kantiana de Don Carlos, individualista e formalizante, degenera inexoravelmente para o descompromisso. A grandeza de Brecht está em que soube levar à cena, sem descambar em intelectualismo, problemas dessa magnitude. Nesse sentido, e a despeito de algumas escassas experiências limitadas à exploração do absurdo, Brecht se pretende sempre teimosamente referencial.

Mas é neste ponto que se topa também com a limitação de Brecht. Ou melhor: mais que limitação, trata-se de um limite, se compararmos sua produção com o que vem se verificando com as artes de modo geral. É que o traço mais original, o mais característico e inovador da arte contemporânea está precisamente na sua pretensão de não se querer referencial, ou, como também sucede, de reduzir o referencial a um elemento secundário que tende até mesmo a auto-anular-se, como acontece na dramaturgia de Brecht ou na pintura de Picasso — o que interessa agora é a linguagem artística na sua condição própria. Sabe-se que Brecht deu inequívocas manifestações de ser sensível a essa temática — pense-se no elogio que fez ao *Ulisses*, de Joyce, ou a Doblin.

Mas o tema pode ser melhor ventilado se passarmos a um terceiro pressuposto do teatro brechtiano, o expressionismo. Evidentemente, seria precipitado restringir a experiência de Brecht do expressionismo ao formalismo, mas é pelo teatro expressionista que o interesse pela linguagem formal se faz presente. Evidente também que, na medida em que nosso autor se deixa impregnar pelas idéias marxistas, a tendência ao formalismo torna-se suspeita a seus olhos, desde que constatado o perigo de neutralização do conteúdo. Mas, por outro lado, na arte, se não há forma, afirma Brecht, o conteúdo deixa simplesmente de existir.

O essencial está na reivindicação de Brecht para um teatro entendido como fenômeno unitário, no qual o conteúdo e a forma se entrosem numa unidade dialética, em que um dos termos só chega a ser pelo outro. Brecht sabe muito bem que a dramaturgia está longe de constituir uma criação tão-somente literária; se sua constante preocupação com a linguagem especificamente dramatúrgica evidencia a importância que ele empresta ao texto (ou à necessidade de atualizá-lo em função das modificações históricas), tal importância não pretere jamais a pesquisa formal do contexto cênico em que o texto se deverá integrar. Já não cabe repetir o "teatrão"; a autonomia literária do texto introduz uma falsa hierarquia no todo que compõe o espetáculo, tendendo a transformar tudo o que não é texto em uma espécie de menos-ser, incumbido tão-somente da revelação de uma suposta essência literária. E, justamente, a experiência expressionista foi decisiva para Brecht, no sentido de que a elaboração da palavra se faz concomitantemente à pesquisa formal do espaço cênico. De resto, a presença do expressionismo não impediu Brecht de seguir seu próprio itinerário.

Essa maneira unitária que tinha Brecht, desde sua juventude, de considerar o teatro permite entender o modo como ele assimilava certas influências; seria irrisório pretender que essas influências deixavam Brecht numa atitude de mera aceitação passiva, como simples repetidor do que o fascinava, pois, longe disso, tudo se transformava em indícios de novos elementos que ele poderia introduzir em suas próprias coordenadas. Acenemos a dois exemplos. A aproximação à experiência esportiva do campeão de boxe Samson-Koerner tornou-se significativa por diversas razões. Mas a principal prende-se à reação do público. Se o "teatrão" tende a tornar o público passivo, reduzindo-o à resposta do "gostei" ou "não gostei", o espectador da arena esportiva é, ao contrário, feito de entusiasmo e participação, num paradoxal misto de paixão e lucidez — essa lucidez que não lhe permite jamais esquecer as regras do jogo. Poder-se-ia fazer também no teatro algo de semelhante? Primeira resposta efetiva de Brecht: a peça *Na selva das cidades* (1921-24) oferece uma concepção dramatúrgica análoga à da seqüência de *rounds* da luta de boxe, e além disso pede uma encenação que seja o mais possível adequada à nova experiência dramática; contra o expressionismo, já não quer mais cenário simbológico, mas abstrato, científico, que mais tarde chamaria de indutivo. A experiência de trabalho com Karl Valentin é outro exemplo importante; um certo tipo de linguagem, ou propósito de linguagem, deve ser veiculado através de um modo correspondente, por parte do ator, para transmitir aquele propósito ao público — e com este tipo de pesquisa topamos, mais ou menos, com as origens do famoso efeito de distanciamento.

Não poderia ser exagerada a significação de um quarto pressuposto: o cientificismo. De certo modo, toda a evolução do teatro de Brecht é uma forma de diálogo com a racionalidade. Cabe falar aqui em cientificismo porque, segundo nosso poeta, a grande educadora da Humanidade só poderia ser a Ciência, no que tem sobejas razões. Neste particular, Brecht prolonga uma das convicções instauradoras do próprio projeto burguês: ousa usar o teu entendimento, proclamava já Kant, acompanhando nisso o coro da Ilustração. Nem é

necessário lembrar que, para Brecht, aqui também, tudo se vincula à evolução geral da própria sociedade, e a Ciência lhe permanece rigorosamente subordinada. Mas Brecht nunca abandonou a idéia da função educadora da Ciência, a par de combater qualquer recurso à irracionalidade, a começar pela religião. E o mais importante está no seguinte: não basta que o teatro transmita seus conteúdos e faça sua pedagogia calcada no estabelecimento científico da verdade; o que se busca não é apenas informar o público sobre certos conteúdos racionais, pois, bem mais do que isso, é fundamental que o próprio público encontre no teatro um lugar no qual ele aprenda a ver criticamente a sociedade. O ideal está em fazer com que o espectador se torne, de certa forma, cientista, e que ele aprenda a ver os outros e a sociedade assim como Galileu examinava os astros, à distância, com seu telescópio.

A presença do cientificismo se desenvolve em Brecht através de duas fases marcantes. O interessante a observar neste ponto está em que Brecht retoma a seu modo os dois tipos básicos de explicação da realidade vigentes em nosso tempo. A primeira, codificada já por Aristóteles, prende-se ao esquema de causa e efeito para a elucidação dos fenômenos sociais e está fortemente presente nos textos de juventude de Brecht; e na segunda, adentrando-se progressivamente no marxismo, ele assume aos poucos uma explicação de tipo dialético, passando, assim, de uma abordagem nitidamente inferior das coisas humanas e sociais para a complexidade madura da apreensão dialética do real. Em qualquer dos dois casos, entretanto, o cientificismo se faz presente como uma espécie de fundamento de todo teatro brechtiano; isso já pode ser constatado no fato de que tudo se move na intimidade da dicotomia sujeito-objeto, tal como essa dicotomia sói ser aceita pelo cientificismo. Brecht não admite nada que possa transcender a dicotomia; assim, por exemplo, o recurso à fábula só pode ser utilizado na medida em que torna a racionalidade dicotômica mais evidente. A diferença entre os dois tipos de explicação decorre do fato de que, na explicação dialética, a relação entre os termos se faz dinâmica, ela se

transforma em interação, o que não se verifica no primeiro caso.

A primeira fase revela-se francamente mecanicista, reflexológica, e entende a realidade humana como o resultado passivo de um feixe de condições sociais. Funciona aqui o primeiro tipo de explicação antes referido. A influência estrangeira maior sofrida pelo jovem Brecht foi, sem dúvida, a norte-americana, sobretudo na literatura, mas também em teorias como o behaviorismo. Sua convicção lhe assegura que não existe personalidade, e nega o indivíduo numa acepção mais incisiva. A sociologia, a biologia e a estatística dão conta da realidade humana. Dentro de certas condições dadas, o homem pode ser montado, desmontado, remontado. Embora tal concepção tenha conseguido alimentar a criação de alguns textos realmente deliciosos, foi lentamente que Brecht conseguiu superar esse radicalismo. Apenas a partir de outubro de 1926 pôs-se a estudar as obras fundamentais do marxismo, e suas posições na época explicam as dificuldades em acender a um entendimento dialético da realidade, ainda que, aos poucos, ele chegaria lá, e então o homem passa a ser apresentado como o destino do próprio homem.

Os quatro pontos alinhavados condicionam toda as ricas discussões prático-teóricas a que Brecht e suas sucessivas equipes submetiam a realidade teatral. Já ficou manifesto, mas convém repetir mais uma vez, que estes quatro pressupostos permanecem imbricados e germinam a partir de um solo comum, base essencial de tudo o que fez Brecht no teatro — o mundo social. O horizonte próximo, último e definitivo do homem e de seu teatro é sempre o social em suas transformações históricas, realidade maior e critério de toda possível grandeza.

Mas essa grandeza não está simplesmente aí, e não pode cair de um céu que construiu a sua própria vacuidade. A missão do teatro consiste, antes de tudo, em ser pedagogia destinada a revelar o estatuto próprio do homem. Isso faz com que o teatro se mova numa zona intermediária, no interregno do mascaramento, mas com o fito de denunciá-lo. O teatro é o reino do claro-escuro, ele vem de uma escuridão

que busca autodissipar-se. Esse processo, contudo, que configura o enigma da própria história do homem, não pode prescindir do concurso desse mesmo homem. A convicção do pacifista Brecht é que o teatro deve ser uma arma a serviço dessa finalidade libertadora. Os caminhos percorridos por ele para embrenhar-se naquela zona intermediária e dar um perfil a seu teatro terminaram por fazer de sua obra um monumento único na história das artes cênicas. E se não se vê como calcular a eficácia de sua presença transformadora, constata-se com facilidade sua continuada atuação, sinal certo de que estamos em face de um teatro que persiste falando, analisando, criticando, denunciando e, por aí, a se fazer presente no tempo histórico.

Introdução à poesia de Brecht

*(ou uma poética para habitantes das grandes cidades)**

Willi Bolle

"Entre os escritores alemães, Brecht pertence, sem dúvida, à pequena minoria que se questiona onde aplicar seu talento. . . ; a novidade é que o poeta, por causa de tais pontos de aplicação, se ausenta da sua 'obra' e, assim como um engenheiro inicia perfurações de petróleo no deserto, ele começa sua atividade no deserto da atualidade, em pontos calculados com exatidão." — Caracterizando, nestes termos, em 1930, o projeto literário de Bertolt Brecht, o crítico Walter Benjamin o filia a uma tradição da Modernidade que privilegia "a utilização estratégica do talento poético" (Valéry sobre Baudelaire), e valoriza a idéia do "poeta engenheiro" e "poeta construtor", defendida por Maiakóvski e, antes, por Edgar A. Poe.

O lugar onde se realizam as perfurações experimentais da poesia de Brecht é a grande cidade contemporânea: "A impassibilidade diante do cenário urbano, unida a uma sensibilidade aguda para os modos de comportamento específicos do homem urbano, diferencia o ciclo brechtiano de toda lírica anterior sobre a grande cidade. Walt Whitman se embriagava com as massas; Baudelaire percebeu a caducidade de Paris; . . . Verhaeren tentou uma apoteose das cidades; Georg Heym tinha uma visão premonitória das catástrofes. . . A característica comum dessa poesia da grande cidade consistiu em deixar de lado seus habitantes. . . Brecht é talvez o primeiro poeta importante que tem algo a dizer do homem urbano".

Partindo das observações de Benjamin, que transmitem a experiência da Modernidade alemã dos anos 20/30, surge a presente contribuição à recepção da poesia de Brecht no Brasil — proposta nem empírica, nem normativa, e, sim, crítica. Motivada pela experiência da metrópole brasileira contemporânea, trata-se de uma introdução à poesia de Brecht que esboça uma visão de conjunto da obra, privilegiando seu *Manual para habitantes das cidades* (*Lesebuch fur Stadtebewohner,* 1930). Isso porque o *Manual* permite enxergar com maior clareza a especificidade do projeto poético: não só a apresentação do homem urbano, com novos padrões de sensibilidade e de ética, mas também a ruptura com a tradição. Como releitura crítica do Classicismo alemão, a poética de Brecht se constitui numa classicidade nova, moderna, com um humanismo novo, funções novas e procedimentos novos — além de fornecer critérios de avaliação para a literatura produzida nos dias de hoje.

Lírica da natureza

> "Já não passeio 'no meio da floresta', ando no meio de policiais."
> *Brecht,* Sobre os Poemas de Svendborg

A lírica da natureza está presente na obra inteira de Brecht, desde os poemas de juventude (1913-26) até as *Elegias*

* As citações dos poemas vêm acompanhadas de indicação da fonte original, Bertolt Brecht, *Gedichte* 1-3 (Gesammelte Werke 8-10), Frankfurt/M., Werkausgabe Ed. Suhrkamp, 1975 (cit. "I-III, pág."). Por um problema de espaço, só pode ser apresentado o texto em português. Sempre que possível, recorri à tradução de Paulo Cesar Souza, organizador da antologia Bertolt Brecht, *Poemas 1913-1956,* São Paulo, Brasiliense, 1986 (cit. "PCS, pág."), tomando, no entanto, a liberdade de fazer interpolações (cit. "c/i"); quando necessário, apresentei uma tradução própria, provisória (cit. "WB"). Entre os estudos sobre Brecht, utilizei sobretudo Walter Benjamin, *Versuche ueber Brecht,* Frankfurt, Suhrkamp, 1978; e Jan Knopf, *Brecht-Handbuch: Lyrik, Prosa, Schriften,* Stuttgart, Metzler, 1986.

de Buckow (1953). Assim como o *Sturm und Drang* e o Romantismo, também a poesia de Brecht usa imagens da natureza para falar da sensibilidade humana:

"Trepando em árvores"

"No fim da tarde, ao sair da água —
Pois devem estar nus, e a pele deve estar macia —
Subam ainda em suas grandes árvores
Na aragem." (I, 209; PCS 58 c/i)

O poema consta da primeira antologia de Brecht, *Breviário doméstico* (Hauspostille, 1927), fazendo parte de um grupo denominado "Exercícios". Como contraponto parodístico aos austeros exercícios dos devotos, se propõem formas de contato com a natureza como uma escola de sensualidade. No original, a preposição "von" ("de") marca distância em relação ao tradicional envolvimento sentimental do Eu lírico com a natureza. Assim como no trabalho do ator, onde a emoção não é uma coisa aurática que dependeria de uma imprevisível "inspiração", mas pode ser reproduzida tantas vezes quando for necessário, assim também a natureza nesses poemas-exercícios, não é nenhuma entidade mítica com a qual o Eu lírico entra em fusão, mas uma matéria-prima que estimula o uso da sensualidade.

"Vejo surgirem tempestades de neve
Vejo avançarem terremotos
Vejo montanhas no meio do caminho
E vejo rios transbordarem
Mas as tempestades de neve vestem chapéus
Os terremotos têm dinheiro no bolso
As montanhas desceram de carros
E os rios transbordantes mandam em policiais.
Isso eu revelo." (II, 209; PCS 250 c/i)
("Canção do escritor de peças", 1935)

A imagem romântica de uma natureza incomensurável e inelutável é desmontada, des-metaforizada: o poeta revela a fisionomia da pólis moderna. Com o deslocamento do escritor,

de Munique para Berlim, em 1924, o canto de uma paisagem (*Baal*, 1918/19) dá lugar à apresentação de *Na selva das cidades* (1924), lugar de conflitos entre os homens, lugar de luta pelo poder, e prefigura-se o engajamento político do autor. Natureza e cidade, natureza e política permanecem como presentes ao longo da obra inteira de Brecht, impregnando-a de tensão:

"Relutam dentro de mim
o entusiasmo pela macieira sem flor
e o horror pelos discursos do Führer
Mas apenas o segundo
Me faz sentar à mesa de trabalho".
(II, 744; PCS 229 c/i)
("Tempos adversos à poesia")

Para o homem moderno não existe refúgio idílico. Os *Poemas de Svendborg* (1939), de onde foram tirados estes versos, falam da condição do exílio: sobre a tranqüila paisagem do litoral dinamarquês se projeta a ameaça de uma invasão pelos exércitos nazistas. Nos anos 40 e 50, a experiência da guerra e da guerra fria se traduz, nos melhores poemas de Brecht, na forma de elegias: Uma das *Elegias de Hollywood* (1942) é intitulada *Vom Sprengen des Gartens*. Como traduzir? Simplesmente "Regar o jardim" — configurando o prosaico gesto cotidiano indispensável para manter vivas as plantas? Ou: "Dinamitar o jardim", num ato de sabotagem verbal, que não admite que um cândido *cultivons notre jardin* venha escamotear a violência dos tempos: na época se travavam as batalhas decisivas no Oceano Pacífico e na União Soviética.

Ao seu último livro de poemas, Brecht chamou autoironicamente de *Elegias bukó(w)licas*. É uma poesia que despoja ao extremo a imagem da natureza:

"Pinheiros"

"Na madrugada
Os pinheiros são de cobre.
Assim os vi

Há meio século
Há duas guerras mundiais
Com olhos jovens".
(III, 1012/13; PCS 315 c/i)

Os pinheiros do aqui e agora só aparecem no título. Sem mencioná-los, o poema fala de olhos que viram as barbaridades do século e fitam um presente vazio. Uma elegia sobre a perda do olhar? Tentativa de recuperar, a partir do desengano da idade madura, a pureza do "olhar jovem"? Acho que não. A cor de cobre dos pinheiros de antanho não era apenas o puro reflexo da alvorada numa intacta retina. Educados para verem símbolos, os jovens estavam familiarizados com a floresta como símbolo da identidade alemã. Árvores alinhadas uma ao lado da outra, disciplinadas colunas de soldados marchando — o filme de propaganda nazista se encarregaria de fazer essa superposição de imagens. A passagem da ordem natural à ordem de um exército estava prefigurada antes: em emblemas do Império, como a Coluna da Vitória, com suas fileiras de canhões cor de bronze, ou na evocação ritualística, pós-1918, da batalha de "Tannenberg" (N.B.: "pinheiros", no original, é "Tannen"). Os olhos jovens, menos ingênuos do que adivinhadores, estavam preparados para se confrontar com uma paisagem política.

Poesia amorosa

"Pratiquei o amor de modo descuidado"
(II, 724, "Aos que vão nascer")

Ao contrário do que pode sugerir a epígrafe, o poeta Bert Brecht dedicou muita atenção ao tema do amor; só que, neste verso, sobrepõe-se ao Eu empírico do poema um Eu lírico diferente. "Mais importante que a expressão das minhas emoções, é o conhecimento das emoções do outro", diz Brecht num de seus escritos sobre o trabalho do ator. Algo análogo vale para sua poesia amorosa, que relega a um segundo plano a expressão de experiências autobiográficas em prol da expressão de papéis. Ao mostrar as diversas facetas do código

amoroso dos tempos modernos, Brecht recusa a visão romântica e idealizada do amor, que já não dá conta da nova realidade, e privilegia a tradição da poesia erótica, como os *Sonetos luxuriosos* de Aretino.

A peça de estréia, *Baal* (1918/19), é um poema dramático sobre Eros. As fantasias sexuais vêm à tona, a sexualidade é ostentada:

"E a Grande Puta-Mundo, às gargalhadas,
Como fazia com todos que esmagava
Se entregava dando-lhe algum orgasmo
Mas Baal não morria: observava".
(trad. Márcio Aurélio e WB)

Não se trata apenas de celebração orgiástica do amor, numa montagem em que se confundem o ritual arcaico de semidivindades e o comércio do amor da modernidade, mas de um *gestus* de observação que "esfria" o êxtase amoroso. O primordial não é a entrega do protagonista ao prazer, mas o registro do ritual. Uma técnica *cool* de distanciamento, uma "frieza emocional" construída como contraponto a clichês de arrebatamento e automatismos que, estes sim, seriam formas de "praticar o amor de modo descuidado".

Observando as relações amorosas na grande cidade contemporânea, a atenção de Brecht é traída pela "lei do mercado/ que prescreve que se tire proveito dos órgãos sexuais" (II, 539, Sétimo Soneto). Com efeito, a forma cada vez mais freqüente do discurso público sobre Eros é o pornográfico. A "alma" desse Eros é desvendada num poema chamado "Pensamento de uma bailarina de *strip-tease* enquanto ela tira a roupa" (1936):

"...Mas se vocês me perguntarem
O que eu sinto, enquanto tiro a roupa..."

Antes de falar de emoções, o poema circunscreve a situação: a relação erótica se dá entre uma "serva" e seus "senhores", portanto, uma relação entre desiguais. Isso atinge o Eros na sua essência. O corpo exibido ali é uma mera máscara

ou máquina erótica, interiormente desativada, sem Eros nenhum:

"...Eu digo: nada". (II, 560; WB)

O *topos* da máscara social aparece também no Soneto N.º 9, "Sobre a necessidade da maquiagem", que opõe "as mulheres que escondem seu ventre/...E mostram seu rosto nu à mesa/ lambido em público por seus senhores" às outras, que "de boca pintada/ acenam da janela ao homem que passa, mesmo a um cachorro", com o "rosto resguardado". Segundo a interpretação de Jan Knopf, o código amoroso burguês e a prostituição seriam dois lados da mesma ética: em ambos os casos, a mulher é economicamente recompensada pela entrega de sua sexualidade. O problema é que esse "desmascaramento" se faz ao preço de uma visão idealizada da prostituição. Um perfil mais exato da persona feminina se encontra numa das *Elegias de Hollywood* (1942), onde a mulher se evapora para dar lugar a uma criatura puramente imagética:

"Os anjos de Los Angeles
Estão cansados de sorrir. No fim do dia,
atrás da feira de frutas
compram desesperados
pequenos frascos
com cheiro de sexo". (III, 850; WB)

A revisão do código amoroso numa determinada cultura implica também um exame do material lingüístico disponível. No momento em que se dá o deslocamento do romantismo e da idealização para a poesia erótica, surge a pergunta: com que palavras falar de amor e de sexo? Na sociedade burguesa tradicional, toda essa esfera era cercada de tabu e até hoje nossa cultura se ressente de uma falta de fala "natural" sobre o Eros, recorrendo por isso à terminologia infantil ou científica, religiosa ou mítica, idealizada, eufemística ou chula, pornográfica ou "vulgar". Mas o que significa "vulgar" para o poeta? O *sermo vulgaris* não é, antes de mais nada, a linguagem do povo, fonte da melhor poesia? Vejamos um

poema que Brecht escreveu sobre "aquela coisa feminina" pela qual todos (ou quase todos) tanto se interessam:

"Décimo-terceiro soneto" (1933/34)

"A palavra, pela qual tantas vezes você me repreendeu,
vem do dialeto de Florença, onde
as vergonhas da mulher se chamam 'fica'. Chamaram
o grande Dante de vulgar
por ter usado a palavra num poema.
O insultaram, como li ainda hoje,
assim como antigamente a Páris, por causa de Helena
(Só que este tirou maior proveito da história).

"Como você vê, mesmo o sisudo Dante
se envolveu, nessa briga, desencadeada
por aquela coisa que, no mais, só elogiam.
Nós sabemos, não apenas desde Maquiavel:
que, muitas vezes, no livro e na cama, os ânimos
se excitaram
por causa dessa parte que goza,
com razão, de tanta fama". (II, 539/40; WB)

Poesia política

Nestes tempos pós-modernos, propícios a amortecer energias de transformação com o conforto de uma ideologia ou com um infindável debate sobre as contradições da inteligência burguesa de esquerda, acho útil reexaminar o aspecto operacional da poesia política brechtiana, cujo interesse transcende o horizonte da cultura burguesa. Mais importante do que a expressão do estado emotivo do Eu lírico é a elucidação das leis de convivência entre os homens. Esse lema geral do escritor Bert Brecht vale sobretudo para sua poesia política. A metrópole contemporânea aparece aos seus olhos, antes de mais nada, como uma grande praça mercantil, "onde se negocia o ser humano". Brecht observa as manifestações desse comércio. O gesto interesseiro, a agressividade, a brutalidade — enfim, a nova língua geral das grandes cidades — constituem a matéria-prima de sua poesia, projetada não sobre um

fundo de resignação e cinismo, como faz a esquerda melancólica, mas sobre um horizonte de fé no ser humano. O *Manual para habitantes das cidades* começa com um poema paradigmático:

"Separe-se de seus amigos na estação"
...
"Se encontrar seus pais na cidade de Hamburgo
ou em outro lugar
Passe por eles como um estranho...
...
"O que você disser, não diga duas vezes
Se encontrar seu pensamento em outra pessoa:
negue-o.
Quem não deixou sua assinatura, quem não deixou
retrato,
Quem não participou de nada, quem não falou nada
Como poderão prendê-lo?
Apaque as pegadas!"
"(Foi o que me ensinaram.)" (I, 267-268; PCS 69-70 c/i)

A chave do poema — que pode ser lido como apologia do egoísmo ou como cartilha de militância clandestina — está no efeito de distanciamento do verso final. A cidade aparece como um anônimo lugar de máscaras, onde o indivíduo cumpre o papel de receptor de mensagens, cujos emissores permanecem na sombra, instâncias de poder do tamanho de uma cidade. A cidade como lugar dos mídia. A Berlim dos anos 20 e 30, capital da imprensa alemã e central da propaganda nazista, e a Los Angeles dos anos 40, capital mundial do cinema e de uma indústria de consciência pós-moderna, marcaram decisivamente a feitura da poesia de Brecht (que também incorporou técnicas da arte revolucionária russa, inclusive certa dose de panfletarismo). O raio de aprendizagem dessa poesia se estende desde a era eletrônica até a época de Gutenberg, até a arte persuasiva de um Martinho Lutero que capta a fala "na boca do povo"; e até as canções satíricas do tempo dos faraós ou da China antiga, cuja antiretórica e laconismo Brecht incorpora à sua poesia militante.

Tornar transparente a retórica dos poderosos — eis o objetivo principal da poesia política. Um de seus recursos é acompanhar os enunciados oficiais com frases complementares, interrogativas. Além de "Perguntas de um operário que lê" (1935), pode se lembrar:

"Três parágrafos
da Constituição da República de Weimar" (1931)

"Todo poder emana do povo.
— Mas para onde ele vai?
Pois é, para onde ele vai
Afinal, ele tem que ir para algum lugar!"
... (Poemas 1926-33, I, 378; WB)

O humanismo de Brecht consiste em trazer a poesia, das paragens da "obra literária", para o campo de batalha da cultura política. Com a opção pelo "valor de uso", esse tipo de poesia parece mais exposto ao desgaste de linguagem. Mas o veredito de Hugo von Hofmannsthal, no começo do século, sobre a crise da linguagem — "As palavras na minha boca se desintegram como cogumelos podres" — atinge igualmente a todos os textos. Mesmo exposta ao desgaste, a poesia tem sobrevivido. Não apenas graças à sua parte visível, os poemas e versos guardados nos livros, mas também, pela parte invisível: o poder de germinação da palavra poética. Ainda que os exemplos antológicos sofram algum desgaste pela freqüência com que são citados, eles transmitem um *know-how* que faz com que a poesia política possa ressurgir a qualquer tempo, em qualquer lugar, de modo inesperado. Aos que vão nascer, Brecht deixou como legado, em seus poemas satíricos, um *basic german*, ao qual corresponde um português básico:

"Dificuldade de governar" (1937)

"Os ministros não cansam de dizer ao povo
Como é difícil governar. Sem os ministros
O grão de trigo cresceria para baixo, não para cima.
... ...Sem o
Ministro da Guerra
Jamais haveria guerra."... (II, 697; PCS 195)

"Necessidade da propaganda" (1937)

"É possível que em nosso país nem tudo ande como
deveria andar.
Mas ninguém pode negar que a propaganda é boa.
Mesmo os famintos hão de admitir
Que o Ministro da Alimentação fala bem.

"É verdade: bons discursos conseguem muito
embora não consigam tudo. Já
se ouviu dizer, aqui e ali: pena
que a palavra 'carne' não alimenta, pena
que a palavra 'roupa' agasalha tão pouco."
(II, 698-701; PCS 197-199 c/i).

Brecht e a música*

Albrecht Betz

Dificilmente haverá algo mais característico para Brecht — sendo um pensador dialético — que a sua convicção de que a música haveria de fazer parte intrínseca de sua produção literária. Foi assim que se deu a colaboração com importantes compositores — eles por sua vez profundamente influenciados por Brecht —, embora ele os advertisse igualmente do poder de sedução inerente à música. Também neste caso, como em tantos anteriores, Brecht falava em sua qualidade de teórico e prático. Já no tempo em que cursava o ginasial seduzia colegas de turma com baladas de sua autoria, que recitava ao som do seu violão. Em 1952, quatro anos antes de sua morte, ao lhe perguntarem sobre o seu começo e a "escolha da profissão", explica em sábia perífrase: "Comecei escrevendo letras de canção, que apresentava acompanhadas ao violão para os amigos; queria diverti-los e a mim também". Desde então, Brecht passou a registrar o abuso da música, observando seu efeito narcotizante pelas quatro décadas seguintes; tanto nas óperas e salas de concerto, nos refúgios pseudo-religiosos de um público ainda burguês, quanto em forma de música militar ou de comerciais para promoção de vendas. Comen-

* Tradução do alemão: Heidede Emily Liede.

tários a respeito dos "corais tipo Coca-Cola", que ele ouvira diariamente pelo rádio nos anos da guerra e de seu exílio em Hollywood, encontram-se no *Arbeitsjournal* (Diário de Trabalho).

O jovem Brecht ainda chegara a assistir, na feira anual de Augsburgo, músicos ambulantes cantando as façanhas típicas da tradição popular. O gênero da canção satírica para cabaré de Frank Wedekind, que costumava ser apresentada em diferentes versões musicadas, foi também de influência marcante para Brecht. Aliás, todos esses gêneros *aplicados* da música intensificavam quase sempre textos cortantes e drásticos, de origem popular, tirados diretamente da vida real e do trivial cotidiano. Transformar tal material, dando-lhe conteúdo próprio de cunho anarquista, não constituía problema algum para o jovem Brecht (haja vista seus *Corais de Baal*). Isso se devia em grande parte ao prazer de chocar, àquela atitude de "épater-le-bourgeois" que vem da França do século XIX. Mas, o que logo se evidencia é que se consegue, antes de mais nada, assumir uma contraposição ao elitarismo de uma arte esotérica da solidão, representada por nomes como Stefan George e Arnold Schoenberg: uma arte exclusiva para necessidades exclusivas.

A ideologia comum da jovem vanguarda dos anos vinte — Brecht, Weill, Eisler, Hindemith e outros — que, nos últimos anos da República de Weimar, chega a se fragmentar tomando rumos políticos diferentes, consistia numa prática da arte anti-romântica e antiesotérica, ou seja *reduzida* ao denominador comum — no *Anti-wagnerismo*. Evidentemente pode-se falar de uma estética de combate, basta lembrar as condições históricas impostas a essa geração.

Aqueles nascidos antes de 1900 (Brecht, Eisler e também Eisenstein e outros que nasceram em 1898) têm 20 anos por ocasião do fim da Primeira Guerra Mundial, com seu enorme abalo da estrutura social e o colapso de todo um sistema de valores. A Revolução de Outubro de 1917 é o acontecimento marcante desta época. O que vem a significar que os jovens de 20 anos se vêem jogados numa situação de tensão extrema criada pelo sincronismo de crise e caos, com a necessidade

de orientação e redefinição do presente através da arte e a liberação de opções a serem exploradas por meio de experimentos práticos. Exatamente por não estarem ainda integrados na vida profissional, por ainda se encontrarem diante de uma possível carreira, mas, por outro lado, também não se encontrarem mais na situação de alunos, que assistem ao acontecer a partir de uma distância mais ou menos segura, eles reagem com extrema perplexidade ao se verem obrigados a absorver experiências das mais contraditórias, em câmara acelerada, por assim dizer. É interessante constatar, aqui, que só mais *uma* outra geração da história da cultura alemã se viu exposta a idêntica situação extrema, podendo ser motivo de cogitação de um paralelo histórico: refiro-me àquela geração que tinha perto de vinte anos no momento da Revolução Francesa de 1789, aqueles que nasceram precisamente no ano de 1770: Hegel, Holderlin, Beethoven.

Além da revolução política e social, surgiu um outro fator complexo, a "revolução material" estética, que já se formara nos anos antes da guerra mundial: com o Expressionismo sucedido pela Nova Objetividade na literatura; com o abandono da linguagem harmônica tradicional pela livre atonalidade e a dodecafonia na música; com a abstração na pintura etc. A terceira inovação consistia numa revolução dos meios de comunicação de massas: com o surgimento da rádio emissão, da gravação de discos, da filmagem sonora nos anos vinte.

A jovem geração alcança a maestria artística num momento histórico em que novos (já industrialmente produzidos) meios técnicos de comunicação começam a exercer forte influência sobre as artes, ou seja, a mídia traz um *deslocamento na escala de valores e na função das artes*. É nessa perspectiva que aparece, por exemplo na música — desconsiderando-se de saída todo o *kitsch* comercial —, a introspecção romântica, seja expressa em vagaroso adágio da emoção crescente ou em forma de psicologização à beira da histeria ao estilo de Wagner; eventualmente ainda prestável para a paródia ou a *persiflage*. Quanto à influência americana, à qual numerosos jovens artistas de Berlim estavam abertos de início, porque a

sóbria modernidade, que dava ênfase à velocidade com os chavões dominantes técnica, massa, esporte e jazz, prometia acabar com o remanescente sentimentalismo e as concepções autoritárias do tempo de antes da guerra — é nesta influência que também Brecht e Weill viam, a um só tempo, uma catarse necessária e a fonte de elementos estimulantes. Era seu objetivo desenvolver um estilo geral da época para a mentalidade modificada dos habitantes das grandes metrópoles, estilo este em que o presente vibrante de contradições sociais não continuasse a aparecer reduzido à psicologia individual de cada pessoa.

"O ritmo do nosso tempo é o Jazz", escreve Weill em 1927, ano em que se dá seu primeiro encontro com Brecht e também o ano em que surge seu primeiro trabalho conjunto, "A pequena Mahagonny", denominado "Songspiel". Já na *Ópera dos três vinténs*, que se segue em 1928, e em *Happy End*, de 1929, o estilo do "Song" (canção) de Weill está perfeitamente definido. Como se explica que esses *songs* adquiriram fama mundial? Presumivelmente porque o novo som era a expressão correspondente à índole das massas nas metrópoles: aquela anonimidade das capitais que, para cada um em si, vem a ser sinônimo de consciência de abandono e solidão, como se a comunicação individual fosse mero sonho que passou, gerando como correlato aquele sentimentalismo vago, aquela saudade abstrata e a carência de ilusão, resultado do protesto emocional contra as condições gerais de isolamento. Em compensação, aumenta mais e mais a ânsia por distração de acesso e efeito imediatos, capaz de incitar e amortecer, e que, aliada a um cinismo esporádico, articulado em falas frívolas e desaforadas, ostenta um ar arrogante de insolência cosmopolita: "Primeiro vem a pança/ E depois vem a moral". A metrópole como gigantesca máquina de negócios, em cujo recinto, no entanto, existiriam pólos de sentimento intacto a serem localizados e resguardados — nem que fosse por um só instante —, esta utopia de assalariado, na qual se conserva um resto daquele ser-do-contra anarquista, um niilismo indefinido, de tendência anticapitalista, ocasionalmente ainda saturado de religiosidade despojada de con-

teúdo: um tal pacote de ambivalência foi transposto por Weill e Brecht para a forma de paródia de ópera, cujas peças centrais vêm a ser os *songs*. Falando em termos de música, deve-se a boa receptividade dos *songs* a um sincretismo altamente artificial — de elementos tão discrepantes quanto o *blues*, os ritmos de jazz e da música de dança, a melódica sinagogal (o pai de Weill era judeu, professor de música, a técnica do canto recitativo, a utilização simultânea de tonalidades diversas: a politonalidade e uma série de outros recursos. A remodulação um tanto irônica de clichês melódicos, o contraste dos trechos monótonos com aqueles sincopados fortemente, harmonizações irregulares e "curiosas", no limiar das dissonâncias assimiláveis pelo ouvido convencional, a ambigüidade cativante que estas composições davam aos textos de Brecht garantem aos *songs* sua popularidade contínua até os dias de hoje.

Aqui cabe uma observação para aplicação na prática de encenação: a necessidade de uma interpretação destacada, acentuando-se o emocional, equivale ao canto *consonântico* ao invés do canto vocal (a exemplo do belcanto); chegar à maior *clareza* de texto possível deverá ser o objetivo dos intérpretes.

É a função dramatúrgica dos *songs* interromper o andamento da ação em palco, em sua qualidade de elementos retardatários, possibilitando reflexões a intervalos não demasiadamente espaçados. Não se trata aqui de ação motivada psicologicamente e da clássica subdivisão em atos, mas sim da seqüência de números independentes. A "separação dos elementos", em especial a separação dos elementos da música daqueles do texto, significa colocá-los em evidência: o (pequeno) conjunto de música instrumental está instalado no palco, os *songs* são anunciados; na *Ópera dos três vinténs* o grupo de jazz apresenta-se sentado num gigantesco realejo. A orquestra da Ópera Wagneriana toca, como se sabe, a partir do fosso, invisível para o público, e, para criar uma mais perfeita ilusão: a "obra de arte em seu todo" pretendia, a partir de sua concepção, a fusão de todos os recursos a seu alcance, com a finalidade de encantar e conquistar o espec-

tador ao criar um clima de euforia e magia a ponto de vencer qualquer distância racional do ouvinte.

Evidentemente, Weill e Brecht não foram os primeiros que, ao se utilizarem do estilo épico da justaposição, em lugar do da fusão, fizeram frente contra tal procedimento. A obra que serviu de referência à jovem vanguarda era *A história do soldado,* de Stravinski, de 1918, levada à cena repetidas vezes, especialmente na Alemanha e na França. O canto, a recitação, a dança e a pantomima faziam a vez alternadamente. Stravinski havia dispensado os instrumentos de corda de sua pequena orquestra ambulante, resultando assim um som áspero e transparente.

O objetivo de Weill com a *Ópera dos três vinténs*, mais ainda com *Mahagonny*, em 1930, era a renovação da forma tradicional da ópera. Não intencionava, no entanto, acompanhar Brecht em sua crítica social, cuja aproximação a posições marxistas era cada vez mais óbvia — arriscando inclusive a ruptura das relações com as instituições culturais burguesas. Em sua qualidade de compositor, Weill continuava fiel ao que Brecht chamava de "o culinário": à prioridade do elemento entretenedor, do melódico, da aparência cintilante, que, apesar de toda a agressividade, não abalava o prazer do espectador no consumo da arte em voga. A velha rivalidade pela primazia de texto ou música nas composições vocais — na opinião de Brecht — Weill a procurava decidir unilateralmente a favor da música. E uma crítica burguesa-esquerdista de cunho niilista era para Weill, politicamente, a posição mais avançada possível. Ele negava-se a ir além.

Convém lembrar aqui que, desde 1920, Berlim é uma das capitais européias de maior importância — tanto política — quanto artisticamente. Berlim está situada, também geograficamente, entre duas outras metrópoles, nas quais se produz arte de vanguarda: Moscou e Paris. Era o jovem filme soviético — e, antes de mais nada, a arte de *montagem* de Eisenstein — adverso a toda e qualquer psicologização burguesa-antiquada, que fascinava os intelectuais de Berlim. A forte crítica feita ao que restava dos padrões de comportamento e da ideologia burguesas tinha aqui encontrado sua

nova técnica artística; a partir de sua aplicação no filme — como a moderna forma de expressão — a técnica de montagem passa bem rapidamente para outros gêneros.

No momento do agravamento dos conflitos sociais e políticos, no final dos anos 20, Brecht procurava por um compositor capaz de colaborar com ele, não somente a partir do mesmo nível artístico, mas também com idêntica perspectiva política. O fato de, na grande crise de 29/30, ter encontrado Hanns Eisler, que, procedente de Viena, chegou a Berlim em 1926 e que depois de Anton Webern e Alban Berg era considerado o mais importante discípulo de Arnold Schoenberg, pode ser visto como feliz acaso na história da cultura alemã. Isto porque, tanto Brecht quanto Eisler, eram dotados da mais alta consciência política, figurando, cada qual na sua área específica — na literatura e na música —, entre os maiores talentos daquela geração: eram intelectuais do calibre de um Bloch, Benjamin e Adorno.

Apesar de temperamentos opostos chegaram a uma cooperação artística, de extraordinária intensidade e duração, abrangendo cerca de três décadas, desde *A decisão* (1929-30), *A mãe* (1931), *Os cabeças-redondas e os cabeças-pontudas* (1931-34) e *A vida de Galileu* (1938-39) até *Schweik na Segunda Guerra Mundial* (1943). E mais as cantatas e os oratórios de Eisler segundo textos de Brecht, a *Sinfonia alemã* e uma série de composições individuais para acompanhar poesias de Brecht. Estas obras, no entanto, não se comparam em importância com as escritas em colaboração com Weill, nem tampouco com aquelas resultantes da posterior colaboração entre Brecht e Dessau.

Foram exatamente os aplausos dados às paródias de óperas de Brecht e Weill pelo público esnobe do Kurfürstendamm de Berlim, que as entendia como excentricidades atrevidas de dois jovens artistas, que convenceram Brecht de que a arte burguesa tinha chegado ao fim. Em conseqüência Brecht procurava agora o contato com a classe operária: seu futuro público. Nisso Eisler estava alguns anos à frente de Brecht, pois ele tinha percebido e aproveitado a oportunidade única de, com os grandes corais de operários já existentes (na

época havia na Alemanha trezentos mil cantores operários organizados), ganhar um público em massa, intérprete inclusive. Produtos daquela fase são as composições de teor político para corais e as canções de combate, a exemplo da famosa canção da solidariedade, e mais as peças político-didáticas, como por exemplo *A mãe*, segundo Gorki, e o filme *Kuhle Wampe* (1931). Eisler e Brecht retomaram idéias delineadas pela ala da esquerda dos artistas soviéticos, tais como Tretjakow, Meyerhold e Eisenstein. Também estes artistas eram movidos pela idéia de se dirigirem às massas — a começar pelo operariado dos grandes centros — eventualmente conseguindo envolvê-las ativamente em eventos político-culturais, aproveitando então para esclarecê-las a respeito de seus próprios interesses, liberando nelas novos padrões de percepção e de comportamento. O advento de novas técnicas de produção industrial — de saída, era este o raciocínio — acarretaria também uma maior receptividade da parte dos operários para transformações em outros setores. Evidentemente, não se tratava de tarefa fácil, já que, de todas as atividades artísticas, era justamente o canto que estava reduzido ao cultivo sentimental e rígido de mais uma tradição.

Eisler, com os textos de Brecht, é bem-sucedido na criação de um novo tipo de canção de combate. O tom agressivo e o impacto de ofensiva desses corais, no tocante à composição, Eisler os consegue através da combinação de antigos e novos elementos musicais. A retomada de composições vocais do século XVII e de elementos do sistema tonal eclesiástico permite a inclusão de qualidades sonoras ligadas a uma consciência coletiva especificamente pré-individual. Brecht, por sua vez, retorna ao alemão de Lutero — modelo de linguagem de uma plasticidade extremamente persistente — dando nova força de expressão ao depoimento político atual. Eisler passa a incluir elementos de jazz em suas composições de combate: o contraste das síncopas com o ritmo de marcha lhes confere sua elasticidade motora, aquele *drive* que tanto contribui para seu efeito mobilizador.

A música de Eisler, em sua relação com o texto, é música que *argumenta*. É música que interpreta o texto em definida

oposição a ele, é música que resiste a uma recepção superficial, evitando duplicidade e ilustração. Desenvolve-se a partir daí aquele conceito do *contraponto dramatúrgico*, doravante aplicado por Eisler em suas composições para filme e teatro. Trata-se basicamente de manter as unidades musicais breves e concisas em condições de tensão precisamente calculadas, de modo *complementar* e não paralelo — em relação à base dramatúrgica do texto ou quadro.

Em *A decisão*, oratório político, e no filme *Kuhle Wampe*, centenas de operários atuaram como cantores e atores leigos. Não era um trabalho artístico unicamente *para* as massas, mas também *com* as massas. Para Brecht e Eisler tal prática só se torna possível dentro de um curto período, ou seja, nos últimos anos da República de Weimar. Nunca mais eles haveriam de encontrar as condições ideais: a partir de 1933 o nacional-socialismo destruiu por longo tempo as organizações revolucionárias de operários. O diálogo direto dos artistas políticos com o proletariado, sem instâncias burocráticas intermediárias, permaneceu vedado até o fim da vida de ambos; as condições burguesas válidas no tocante à reprodução de obras de arte — com a clássica distribuição de papéis em ativos e passivos — conseguiram impor-se de novo devido a sua incrível força de gravidade. O decorrer da História se encarregou de nunca mais proporcionar a Brecht e Eisler as condições para uma ressonância tão imediata, ampla e vigorosa junto aos operários *e* intelectuais quanto com *A decisão*.

Com o exílio de Brecht a partir de 1933, que duraria 15 anos, nos Estados Unidos e na Europa, tanto a colocação de tarefas como as possibilidades ficaram sendo outras. Com a imigração dos artistas, conseqüentemente separados do seu público, a luta pela revolução social na Alemanha teve, forçosamente, que ser adiada para o futuro, tomando seu lugar a luta *antifascista*, a tentativa de esclarecer a opinião pública no estrangeiro, alertando-a de que Hitler era sinônimo de guerra. Quanto à expressão artística, era preciso levar em conta as expectativas do público das capitais ocidentais — praticamente todo ele burguês (o que significaria efetivamente não passar

de uma posição burguesa-esquerdista e humanista); ou então trabalhar para "a gaveta", ou seja, escrever para a época após o fascismo. Brecht passa a escrever peças-parábola, Eisler compõe cantatas, a *Sinfonia alemã*, trilhas sonoras para filmes, e, mormente na segunda fase do seu exílio, nos Estados Unidos (1938-1948), música de câmara e canções. Na Califórnia, durante a guerra, escreveu a música para as *Elegias hollywoodianas* e também as trilhas sonoras para as peças de Brecht *As visões de Simone Machard* e *A vida de Galileu*, e começou a composição para *Schweik na Segunda Guerra Mundial*. Concretiza-se um filme com Fritz Lang: *Hangmen also die* ("Os carrascos também morrem", cenografia de Brecht, música de Eisler). Pode-se dizer que ambos ganhavam o suficiente em Hollywood para escreverem "para si mesmos" os trabalhos importantes. O começo da guerra fria e da "caça às bruxas" de MacCarthy nos Estados Unidos obrigaram Brecht e Eisler a voltarem mais cedo para a Alemanha do que era sua intenção, pois Los Angeles se tornara um centro cultural da imigração alemã, uma segunda Weimar: Heinrich e Thomas Mann, Brecht e Feuchtwanger, Schonberg e Eisler, Bruno Walter, Horkheimer e Adorno viviam e trabalhavam aí e não tinham idéia do desenrolar da política na Alemanha, que julgavam ser ainda um antro de fascismo, nem tampouco do seu desenvolvimento em conseqüência da ocupação militar.

A continuação da história é conhecida: a recém-fundada República Democrática entrega a Brecht o Theater an Schiffbauerdamm, em Berlim. Eisler voltaria — via Viena — também para aquela parte da Alemanha e de Berlim, da qual poderia esperar que levasse a sério a catarse do fascismo, e onde esperava poder contribuir para a construção de uma moderna cultura musical socialista. Contando com o apoio de toda uma equipe de colaboradores, Brecht — melhor do que o mais sensível Eisler — consegue lidar com os conflitos inevitáveis gerados pela política cultural de Shdanow, seguida ao pé da letra pela burocracia partidária. Eisler resolve retirar-se por tempo prolongado para Viena devido à falta de apoio a seu projeto de composição da ópera *Fausto*.

Tanto Brecht quanto Eisler escreveram menos obras novas do que antes nessa última fase, procurando pôr ordem na produção do exílio, explorando-a dentro das condições então atuais. Ambos entenderam seu tempo como sendo de *transição* para o socialismo. A atualidade não correspondia de maneira alguma àquele direito adquirido pela Revolução de Outubro de promessa histórica, e comparada à qual a realidade se apresentava como deformação dificilmente justificável. Apesar das enormes dificuldades, ambos se negaram a bater em retirada, continuando a trabalhar juntos: já que uma abdicação prematura poderia ter significado para o Estado novo o desaparecimento dos *grandes objetos* em arte, cuja apresentação Brecht e Eisler assumiam na íntegra, sendo a temática não só do interesse de poucos, mas sim de muitos, e, precisamente por isso não deve ser bagatelizada, nem decretada espetacularmente ao estilo da "Arte Tendenciosa".

A informação clara — resultando da consciente combinação das idéias mais avançadas da vanguarda artística e política — era o que, com Brecht e Eisler, resultou no teatro musicado e em composições vocais, valendo no caso a máxima paradoxal: *O texto é primário e a música não é secundária*. Eisler via no experimento ao acaso com novos recursos acústicos por parte do compositor a alienação do relacionamento deste com seu material. Mas também a revolução social, sendo somente uma das bases das condições de produtividade, resultaria forçosamente estéril. A subjetividade e a própria inteligência, os sentimentos e os modos de pensar carecem de revolução. Sempre acontece que uma parte *sem* a outra resulta nesse estado fragmentado, que induz os indivíduos a recaírem no passado; um passado quase sempre transfigurado pela nostalgia. A *catarse dos sentimentos* (assim como seu enriquecimento), a ser alcançada justamente pelos recursos da música — o que implica o todo global da vida-vivência —, é inseparável de esclarecimento e mobilização políticos, tendo como objetivo uma lúcida e simpática racionalidade, própria de uma época científica, consciente das muitas pressões aparentes, tanto de caráter objetivo como subjetivo, que se revelaram mitos há muito condenados pela História.

Comentando as composições de Eisler, Brecht escreve: "Esta música libera no ouvinte e no executante os poderosos impulsos e a idéia de uma era em que a produtividade de qualquer espécie vem a constituir a fonte de todo prazer e de toda moral. Esta música gera nova ternura e força, perseverança e agilidade, impaciência e prudência, plenitude de direitos e auto-sacrifício".

A QUESTÃO DO ABRASILEIRAMENTO DE BRECHT EM TEATRO E CINEMA

Os modernistas lêem Brecht

Raúl Antelo

Sinto-me tão honrado quanto constrangido de participar deste simpósio e quero, por isso, desfazer a aparente ambigüidade esclarecendo que minha presença não se justifica pela condição de germanista ou especialista em teatro (que não sou), mas pelo caráter de estudioso do Modernismo, que assumo e reivindico.

Isto posto, vamos ao assunto: os modernistas, primeiros leitores de Brecht no Brasil.

No retrato-relâmpago que dedica ao homenageado de hoje, já nos anos 60, Murilo Mendes evoca as perguntas de um operário quando lê e anota, não sem agudeza: "Ele quis levantar no teatro o *epos* do nosso tempo totalitário. Alguns se perguntam: ficará seu nome?" É essa, ainda, nossa pergunta. Nesse exercício de sobrevivência que são as homenagens póstumas, cumpre resgatar um paradoxo sobre a fortuna de Brecht, no Brasil, atribuível menos a seus escritos do que aos meandros da recepção da modernidade no País.

Com efeito, cabe, dentre os modernistas, a um pequeno grupo, que lia sistematicamente os surrealistas (Breton, Éluard, Michaux) e que oscilava entre a adesão ao Partido Comunista ou a recuperação de um catolicismo ecumênico e libertário (os teóricos do pós-modernismo diriam que não há

contradição; que Partido e Igreja legitimam suas ações mediante um meta-relato...), cabe a eles, pois, a entrada de Brecht no Brasil. Refiro-me a Aníbal Machado e José Fernando Carneiro.

Os equívocos não param por aí. Que me conste, a primeira tradução de um poema de Brecht, nas páginas da *Revista Acadêmica,* atribui o pequeno texto a um tal Berthold Breth (*sic*). O poema em questão é "Informação", estampado no número 62 da revista de Murilo Miranda em novembro de 1942.

"Informação"

Sobre um companheiro caído nas
mãos dos nazistas, informamos:
Foi visto na prisão.
Tinha o ar vivo e corajoso.
Seus cabelos são ainda
Absolutamente negros.[1]

Trata-se de um desses deliciosos poemas antiaura de Brecht, que atingem, no entanto, plena transcendência estética, resultado nem sempre conseguido pelos poetas que tentaram freqüentemente copiar o estilo e que ficaram apenas no pastiche pré-poético, como Adorno denunciou oportunamente.

Ora, em que circunstâncias se traduz essa "Informação"?

O pequeno poema chegou ao conhecimento do grupo brasileiro através da revista *Commune.* Com efeito, no número de setembro de 1935, Aragon traduziu uma série de poemas ("Lied des Liriques", "Rapport sur la mort d'un camarade") e o citado "Rapport",[2] o menor da série (ver *Commune*, ano 3, n.º 25, set. 1935, p. 13-18).

1. Nas *Gesammelte Werke 8, Gedichte 1.* Werkausgabe, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967, lê-se:

Ein Bericht

Von einem Genossen, der in die Hände der Hitlerischen
Gefallen ist, berichten die Unseren:
Er wurde im Gefängnis gesehen
Er sieht mutig und tapfer aus und hat noch
Ganz schwarzes Haar.

Não descarto a hipótese de Murilo Miranda ter recebido a revista de seu amigo, um dos mestres dessa formação intelectual: Mário de Andrade. Vários são os números de *Commune* que Mário enviou a Murilo (as revistas recomendadas na carta de 15 de fevereiro de 1937, por exemplo, foram conservadas na biblioteca de Murilo Miranda. Nada impede, portanto, que o número 25, guardado também por Murilo, tenha vindo de São Paulo, da rua Lopes Chaves). Sabemos, aliás, que Mário de Andrade possuía outras informações, como os textos de Jeanne Peyrebere ou René Lauret sobre o teatro político alemão, estampados na revista *Europe* (47, nov. 1926; 130, out. 1933).

É bom observar, entretanto, que o poema publicado na França em 1935 só foi traduzido aqui em 1942. A demora explica-se, a meu ver, pelos rumos da censura oficial: já a partir de 1934, mas notadamente com a implantação do Estado Novo, é no mínimo imprudente tratar de certos temas. Em 1942, porém, com a entrada do Brasil na guerra e o papel "aliado" que o país passa a desempenhar, é possível atacar o nazismo sem pecha de antigetulismo. Digamos, para completar a informação, que o tradutor do poema foi José Fernando Carneiro (1908-1970?), representante da esquerda católica incipiente, autor de *Catolicismo, revolução e reação* (1947), de ensaios literários como a *Apresentação de Jorge de Lima* e *Karl von Koseritz* e de um anteprojeto (desaparecido) sobre política nacional de imigração (idéias desenvol-

2. A versão de Aragon diz:

Rapport

Sur un camarade, tombé aux mains des Hitlériens, les
nôtres font savoir:
Il a été vu en prison.
Il a l'air vif et courageaux. Il a encore
Des cheveux absolument noirs.

vidas no volume *Imigração e colonização no Brasil,* de 1950), que revelam preocupações de intelectual tolerante e pluralista.

Mais substancioso, porém, do ponto de vista estético, é o contato de Aníbal Machado com a obra de Brecht. Já numa conferência sobre arte moderna, pronunciada em 1934 no Clube de Cultura Moderna do Rio e transcrita no último número da revista *Movimento,* apreendido pela polícia, Aníbal Machado se referia às experiências teatrais expressionistas e citava o trabalho de Piscator para justificar sua atenção às formas estéticas: quanto mais bela e perfeita for a obra — escreve Aníbal —, mais bem compreendida a tese que defende e maior a eficácia da propaganda que difunde.

Há, alguns anos mais tarde, registros de leitura brechtiana: entre seus papéis encontro uma lista de livros (sem data, mas decerto posterior a 1957) onde arrola Barthes, Breton (*Nadja,* citada duas vezes) e Brecht (*O círculo de giz caucasiano,* em francês). Mas talvez o documento mais interessante para compreender como se recebeu a obra do escritor alemão seja um artigo que Aníbal publicou em um periódico oficioso do PCB: *Para Todos,* em seu oitavo número, de setembro de 1956. Nele, o autor de *João Ternura* insiste no aspecto renovador com que Brecht dinamiza a tradição teatral, sem isentar suas peças de caráter didático, e aponta o fundo alegórico de seus dramas.

Por ser desconhecido da maioria, permito-me transcrever o pequeno estudo.

Teatro Poético e Realista

"Quando começa a penetrar e a ser conhecida no mundo latino a obra de Brecht (entre nós a conhecemos apenas de leitura), chega-nos a notícia da morte súbita do genial dramaturgo. Se a morte não abre um vazio maior no domínio do teatro popular (e hoje a denominação teatro popular significa, como diz Sartre, todo o teatro), é porque nesse domínio se ergue com esplêndido relevo a própria obra que Brecht concebeu e realizou.

"Brecht restituiu ao teatro o sentido que lhe estava faltando. As platéias não se contentavam em ver no palco

apenas a reprodução dramática e sufocante de seus conflitos e paixões; queriam também resposta às suas interrogações, esclarecimento e indicações para resolver seus problemas.

"O teatro dramático na sua concepção tradicional oferece o perigo de reforçar os valores da consciência burguesa mistificada, integrando o espectador ao espetáculo; e o teatro psicológico insiste em apresentar conflitos morais cuja razão de ser as exigências revolucionárias do povo, geradas pelas suas novas condições sociais e econômicas, tornaram caduca ou inexistente.

"Apurando-se num formalismo estetizante, os chamados inovadores trouxeram apenas modificações de superfície, no que foram ajudados pelas conquistas técnicas: espetáculos de artes associadas, espetáculos para deslumbrar, fazer rir e fazer chorar, mas espetáculos que escondem às platéias de hoje o alimento de que elas mais necessitam. As contradições do mundo atual com seus reflexos na vida e na conduta do homem ainda não haviam subido à cena; ou lá não chegaram senão episodicamente, sem uma formulação clara e eficaz.

"Brecht, depois das primeiras peças marcadas ainda pelo expressionismo alemão, e valendo-se, à sua maneira, de processos técnicos inspirados posteriormente no teatro chinês, no Nô japonês, no teatro elizabetano e na tragédia grega, construiu uma obra dramática de imponente grandeza e simplicidade. Para tanto, teve que subverter alguns princípios até então indiscutíveis da dramaturgia ocidental. Assim, na concepção de Brecht, deve a cena contar a ação em vez de encarná-la; e contá-la de tal maneira, que o público dela receba um estímulo ao seu conhecimento lúcido, mais do que um choque aos seus sentimentos. Teatro épico, mais narrativo do que dramático, as cenas surgem por si mesmas, e não em função de outras, o que lembra a técnica cinematográfica. Opondo o épico ao trágico, esse teatro, ao mesmo tempo que interessa ao público, mantém em relação a este certa distância que o preserva de emoções violentas, e lhe dá margem à lucidez crítica. O próprio intérprete 'não é o herói, apenas a mostra, e não entra em transe misticamente confundido com o seu personagem'.

"Dessas características se deduz o espírito proclamadamente pedagógico da obra de Brecht. Dramaturgia para

esclarecer e edificar, para mostrar ao homem — ser mutável num mundo sempre em mutações — o caráter obscurantista e opressivo das forças de que ele pode e tem meios de libertar-se. A essa função pedagógica do teatro não foram estranhos os poetas trágicos gregos. No teatro de Brecht, porém, essa função se exerce por argumentos vividos, não por sugestões.

"Não se veja, porém, no didatismo de Brecht, algo que se pareça a uma demonstração matemática. Poeta e artista acima de tudo, suas peças são entremeadas de baladas e canções. Um cantor popular faz muitas vezes o papel de coro ou de narrador, como o Orkadi, do *Círculo de giz caucasiano*. Canções de sabor folclórico enchem de lirismo as cenas de *Mãe coragem*. Aqui se alcança um dos pontos mais altos do teatro de Brecht: a devastação implacável de uma guerra que simboliza todas as guerras, numa pobre criatura humana que simboliza todas as criaturas para quem a guerra é uma fatalidade, e não um mal que pode ser combatido. Nesta e em outras peças se vê como a realidade concreta, sempre presente na criação de Brecht, é intensificada pela estilização artística, sem ser mutilada.

"Nesse sentido, seus dons verbais que até nas traduções transparecem vêm servi-lo admiravelmente, não falando no calor humano e no lirismo que lhe saturam a obra, qualidades que escasseiam num dramaturgo da força de Sartre. Igualmente atraído, este, pelos problemas de seu tempo.

"Teatro poético e realista, mas não romântico, inscreve-se a obra de Bertolt Brecht na vanguarda da dramaturgia universal. E se, pela morte de quem a criou, não pode mais essa obra aumentar numericamente, está entretanto destinada a crescer em importância pelo seu conteúdo social e pela grandeza de seu sentido.

"Brecht legou à cultura uma mensagem de paz, poesia e incitamento à fraternidade humana. Melhor homenagem não poderíamos prestar-lhe à memória do que levando aos nossos palcos pelo menos algumas de suas peças mais significativas."

Aníbal lê em Brecht o esforço de adaptar dramaturgias fundadoras: a do teatro grego e a do teatro inglês, isto por-

que, para Aníbal, o teatro elizabetano mostrava a tensão de setores emergentes, reivindicando uma expressão cultural e política. Para o escritor brasileiro, o conflito na sociedade inglesa do século XVI colocava-se entre o refinamento renascentista, que detinha a hegemonia social, e o inconsciente popular das massas marginalizadas que assaltam a cidade. Não é exagerado supor que, como típico modernista, Aníbal leia em Brecht e, através dele, na sociedade elizabetana, situações muito próximas às vividas no Brasil dos anos 30, e que, no conflito entre escritores e classe dirigente, se manifeste uma contradição central do Modernismo. A propósito, cabe lembrar o que Aníbal disse a respeito do teatro elizabetano numa conferência feita a convite do Departamento Cultural da Casa dos Artistas na Escola Nacional de Belas-Artes do Rio em abril de 1941 (cf. *Dom Casmurro*, de 19 desse mês): a caprichosa e contraditória filha de Ana Bolena e Henrique VIII se servia do teatro "como meio de propaganda, para consolidar o seu poder. Porque o teatro era o único alto-falante de todas as camadas sociais, principalmente das populares".

Ao colocar este crucial paradoxo (Quem se serve do quê? Quem busca legitimar suas ações? Quem ambiciona autorizar sua conduta e, portanto, afiançar a autoridade?), Aníbal Machado nos apresenta duas constatações contraditórias. A primeira mostra o evidente descompasso (moderno) entre poder e representação. "*Acknowledging the bareness of things between heaven and earth*" — escreve Robert Weimann — "*the Elizabethan stage in its boldest productions gave room to 'madness in discourse'. Was that a sort of refuge from the political logic (and the contraints) of representation or, even, a welcome and rather cunning convention to use representational language to the contemporary limits of its dramatic interminancy?*"[3]

A segunda constatação se refere ao problema de legitimar as apropriações. Se o teatro em questão nos apresenta

3. Robert Weimann, "History and the Issue of Authority in Representation: The Elizabethan Theatre and the Reformation", *New Literary History*, vol. XVII, n.° 3, primavera de 1986, p. 474.

a mobilidade de uma sociedade em crise e se a disponibilidade malandra de Moll Cutpurse, *The roaring girl* de Middleton e Becker, prepara o esperto Mack brechtiano e o tímido Ternura, meio lírico ("renascentista"), meio vulgar ("moderno"), não há como esconder que se trava aqui uma luta de apropriações. Afinal, o próprio Aníbal recorda um episódio de uma moralidade da época: "é quando o 'Estudioso Desejo' ensina à Humanidade que a terra é redonda. Aparece então a Experiência com um globo na mão a enumerar os países que visitou, e, chamando muito a atenção para a América, lembra-se de dizer que os portugueses, franceses e espanhóis já tinham ocupado essas terras e que era pena não fossem os ingleses. As 'Moralidades' tinham assim um sentido patriótico e educativo e, como vimos, mesmo imperialista".

Conseqüentemente, a representação também irá manifestar uma contradição definitiva entre as formas estéticas e os movimentos sociais, entre aquilo que apropria e aquilo que é apropriado em e através do texto. É ainda Aníbal quem percebe que "entramos agora no período febril das pilhagens; no mar pelos piratas; na cultura, pelos escritores. É principalmente a cultura mediterrânea que abastece a Inglaterra. Chapman, colaborador de Shakespeare, traduz Homero, Plutarco, Ovídio, Boccaccio, Ariosto, Bandello, os Novelieri italianos, os poetas franceses da Plêiade, especialmente Ronsard; Montaigne e Rabelais são lidos e traduzidos.

O que se importava era um fermento que vinha ajudar o crescimento do país; ajudá-lo a afirmar-se.

O inglês não repelia o estrangeiro por espírito nacionalista: assimilava-o; e, com a influência que vinha de fora, mais depressa tomava consciência de si próprio".[4]

O duplo jogo está instaurado. De um lado, o político se apropria do popular e, nesse ponto, Aníbal é coerentemente comunista. De outro, o nacional aborda e toma o estrangeiro.

4. "Teatro Elizabetano", *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1941, p. 7.

É o aspecto conseqüente de modernidade que permitiu que Brecht visitasse John Gay e Aníbal tentasse digerir Brecht em seus ensaios teatrais, em especial *O júri*.[5]

5. Cf. Magda Miranda, *O júri e Não te matarás: duas farsas inéditas de Aníbal Machado*, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1986 (Dissertação de Mestrado, mimeo.).

A devoração de Brecht: uma busca da identidade brasileira

Reynuncio Napoleão de Lima

> "*Antropofagia:* engenho verbal ofensivo, instrumento de agressão pessoal e arma bélica de teor explosivo, que distende, quando manejada, as molas tensas das oposições e contrastes éticos, sociais, religiosos e políticos, que se acham nela comprimidas. É um vocábulo catalisador, reativo e elástico, que mobiliza negações numa só negação, de que a prática do canibalismo, a devoração antropofágico, é o símbolo cruento, misto de insulto e sacrilégio, vilipêndio e flagelação pública com sucedâneo verbal de agressão física a um inimigo de muitas faces, imaterial e protéico."
>
> *Benedito Nunes*

Vanguarda, feição característica e internacionalização

O Grupo Teatro Oficina de São Paulo desempenhou um papel de vanguarda na década de 60, dentro da cultura brasileira, renovando a linguagem cênica em seus múltiplos aspectos, ao mesmo tempo em que contribuiu com dados críticos para uma nova consciência de nossa feição social e política. Enfim, uma tentativa de cantar a nossa identidade. Caudatário de influências de vanguardas tipicamente européias e norte-americanas, o grupo absorveu e alicerçou certos conceitos e métodos que, depurados, transformados e nacionalizados, constituíram inovações de tal fôlego que não podem mais ser desconhecidas ou negadas.

Atento aos berros da realidade brasileira, o Oficina esteve sempre inconformado com seus resultados e cada nova proposta contestava e devorava o sucesso anterior. Antropofágicos e autofágicos, embarcados numa aventura de autoconhecimento, os integrantes do Oficina queriam identificar o comportamento do homem brasileiro, para plasmá-lo na cena. Na busca desse retrato, dessa identidade, as satisfações apenas parciais levaram-nos ao processo de identificação com grandes dramaturgos estrangeiros como Sartre, Clifford Odets, Máximo Gorki, Max Frisch e Bertolt Brecht. Um feixe de contestações universalistas aos valores éticos do capitalismo e às instituições do Ocidente.

As peças estrangeiras foram vertidas em discurso nacional e crítico sobre o palco, diante de platéias brasileiras, ávidas de informações sobre a realidade circundante. Palavras e situações criadas pelos dramaturgos ganharam materialidade física, atualidade e oportunidade em nosso país, naquele momento.

O papel de vanguarda do Grupo Oficina entre nós decorre justamente de um impulso mais abrangente de toda a produção cultural brasileira direcionada para a afirmação de nossa identidade, no confronto com a produção artística internacional. Duas vertentes de idéias parecem fundir-se aqui: o imperativo histórico de análise da realidade brasileira, com o objetivo pragmático de nela fincar os pés e transformá-la, e a tendência de universalização da cultura, um ideal muito freqüentemente contestado, porque abriria espaços para a dominação cultural dos países pobres pelos ricos, afirmavam alguns.

Aparentemente excludentes, como se acreditou erroneamente por algum tempo, as duas vertentes são complementares. A afirmação da identidade nacional, se tem sentido objetivo, só se realiza no confronto com a diferença, com as demais. A feição característica só emergirá no *puzzle* matizado e confuso da cultura planetária contemporânea, cujas peças trocam influências e informações inevitavelmente.

A restrição ou a dificuldade que paira sobre a definição do caráter nacional unívoco do brasileiro parece esbarrar na rica multiplicidade dos aspectos que essa unidade, abstrata, pretende envolver. Generalização cada vez mais inconseqüente (salvo, talvez, ao nível mítico) se considerarmos a extensão continental da nação brasileira, de geografias, históricas e

culturas diversificadas, além do diálogo entre elas e com outras culturas estrangeiras.

Essa colocação estende-se também à dificuldade de se plasmar na cena o caráter nacional unívoco e, de certo modo, orienta nossa compreensão para entender a escolha do Oficina em concentrar sua ótica analítica, predominantemente (mas não exclusivamente), nas contradições do comportamento pequeno-burguês e em seu papel social e histórico, numa aventura de autoconhecimento que o direciona para Brecht até a identificação com o personagem de Galileu, o sábio reprimido pelo sistema inquisitorial.

Profanação e ressemantização de mitos

Três séculos e meio depois da deglutição do bispo Sardinha, ocorre entre nós uma dupla devoração de mitos: a de Bertolt Brecht, monstro sagrado (*malgré-lui*), e a de *Galileu*, herói e peça/desafio, durante o carnaval antropofágico da encenação/recriação do Grupo Oficina. O sentido da dessacralização é duplo, porque a racionalidade de Brecht é submetida ao irracionalismo da montagem; e a peça *Galileu* (1938-39), tida como "A obra do século", longa, exaustiva, difícil e complexa, é um desafio de competência para qualquer elenco, mesmo experimentado. A montagem, bem-sucedida, dá conta do recado e seu resultado é, em certa medida, grotovskiano, pois dessacraliza os mitos de Brecht e *Galileu* (herói e peça) e os ressemantiza, para reconstruí-los em novos tempos e termos. A função crítica, inerente ao autor e à sua obra, não inoculou a carga mítica que as novas contestações lhes atribuíram. A heresia do Oficina contra Brecht resgatou o autor do processo de museificação que o próprio "Berliner Ensemble", o conjunto fundado pelo poeta, empreendeu, depois da sua morte e a da viúva Helene Weigel. O conjunto caiu na obediência bitolada aos escritos do dramaturgo e na mesmice.

Galileu foi considerado herético pela Igreja, o espetáculo do Oficina foi herético com o próprio Brecht. E, Roberto Schwarz, o tradutor, disse, várias vezes, que a montagem

tinha pouco a ver com o autor e mais com a cabeça de José Celso, o diretor do espetáculo.

Realmente, *Galileu* é uma peça épica, distanciada, narrativa, com longas falas de argumentação dialética. A construção é equilibrada. O tom é contido, grave e austero. A montagem é ora austera e equilibrada, ora altissonante, anárquica, agitada, muito emocionada, catártica. Um retrato mais próximo das ansiedades nacionais daquele novembro/dezembro de 68.

A frieza racional da peça é sistematicamente atravessada, sem cerimônia, por cenas de inspiração artaudiana, como a do carnaval de Veneza, na qual os jovens atores do coro revitalizam a emoção, o irracionalismo, a agressividade e outros procedimehtos cênicos de *Roda Viva*. Esse coro invade a platéia, fala e canta nos corredores. Um ator, pendurado numa corda, balança, atrevida e perigosamente, sobre as cabeças dos espectadores. E a crueldade do seu olhar diante do público é um desafio verdadeiro. Irrepresentável como queria Artaud.

Os intérpretes de Galileu (Cláudio Corrêa e Castro), do monge Sagredo e do cardeal inquisidor (Othon Bastos) ou do cardeal Barberini, depois papa Urbano VIII (Renato Borghi), expressam o rigor frio das longas falas de raciocínio dialético. Mas logo esses momentos são entrecortados por rituais irracionalistas, como a formação da "corrente", roda de pessoas de mãos dadas, concentradas em produção de energia mental. Procedimento que incorpora elementos do culto afro do candomblé.

A cena do carnaval, prevista no texto, por seu parentesco com a festa brasileira de libertação do corpo e dos sentidos, vai sendo ampliada ao longo das temporadas, até se tornar independente e virar a semente de um espetáculo futuro de José Celso: *O carnaval do povo*, de dez anos depois, feito em praças e terreiros, longe dos espaços freqüentados pela pequena burguesia.

Para muitos, essa liberalidade com *Galileu* foi desrespeito, mutilação, vulgarização, "tropicalização" de uma obra genial. De fato, José Celso, o diretor, cortou fora duas grandes cenas: a da peste e a final, quando Sarti atravessa a

fronteira. De quinze cenas, ficaram treze, além de outros cortes menores.

O maior defeito da concepção dessacralizadora teria sido, para alguns, finalizar o espetáculo com uma enorme grade que obstruía inteiramente a boca de cena, atores berrando protestos, tudo sublinhado pela voz estridente da estrelinha suburbana Cely Campelo, que bombardeava os ouvidos dos espectadores com a futilidade e a pobreza musical de *Banho de lua* ("Tomo banho de lua/Fico branca como a neve/Se o luar é meu amigo/Censurar ninguém se atreve/ etc. . . ").

A intenção crítica desse final ruidoso e postiço, ao que parece, escapou a muitos. Mas, a nosso ver, a montagem de *Galileu* pelo Oficina foi uma explicitação poética, metafórica, do universo brechtiano e não se submete aos velhos postulados de fidelidade estrita à palavra, e somente a ela, do dramaturgo. O experimentalismo da direção tem muito mais a ver com a poesia, com o espírito inconformado e maleável de Brecht do que possa parecer. Cristalizar o Brecht que a tradição consagrou seria sua mumificação. O que não lhe agradaria nem um pouco.

Dialética ou não da malandragem, o humor dessacralizante da encenação do Oficina reflete uma incômoda oportunidade: o país, os seus artistas, os seus intelectuais, os seus cientistas, a sua pequena burguesia se deparam com o tacão inquisitorial do AI-5. A alegre devoração de *Galileu* e de Brecht ocorre, contraditoriamente, no momento dessa fome maior, quando se torna urgente polemizar (=lutar) com o bravo poeta e seu hiperbólico personagem para devorá-los e antologizá-los; absorver e utilizar a lucidez crítica de ambos e entender o funcionamento complexo e obscuro dos dias que correm e do sistema autoritário. Entendimento no sentido da necessidade de esboçar alguma resistência, clandestina que seja, contra o regime.

Homologias possíveis

Registremos de passagem algumas homologias possíveis entre *Galileu* e o nosso tempo. Na Itália mercantil da Contra-

Reforma esboçada por Brecht pululam inquietações comuns ao momento brasileiro dos anos 60. Assemelham-se as duas sociedades tradicionalmente agrárias, sacudidas pela violenta ascensão dos aliciadores de capitais. Multidões carentes, emigradas da província, invadem cidades florescentes, e vegetam no subemprego, na promiscuidade. Entre nós, como entre os personagens de *Galileu*, há um misticismo angustiante, impregnado de humilhação e conformismo; há o amor pela terra produtiva e a labuta diária e massacrante dos campos, o deslumbramento pela fortuna dadivosa da natureza, das estações e das colheitas. Há a crença ingênua, comum entre nós e os italianos do século XVII, de que Deus orquestra as colheitas e as relações de classe porque assim é melhor, e os humildes terão seu prêmio.

Aqui e lá, existe a apatia de parcelas da população diante da pobreza coletiva, coetânea a grupos de consciência crítica e de ação e agitação política: há revoltas nos navios, nos estaleiros, nas feiras e nas plantações. E até nas fileiras militares e religiosas. Há o esclerosamento da ética que valida a classe dominante; há o devoramento entre os grupos de capitais, insuflados pela neurose do lucro.

E mais amplamente, ocorre a degradação de velhos valores, substituídos por uma nova consciência cósmica e social. Assemelham-se, aqui e lá, os conflitos de concepções filosóficas e econômicas, a luta pela sobrevivência que amesquinha o cotidiano, sacrifica ideais e fustiga o fracasso.

Há também a busca incessante dos conceitos de Deus, de indivíduo, de humanismo, de liberdade, de dignidade, de pátria, de legitimidade do poder, de subversão da ordem, de heroísmo, do papel histórico das classes sociais, dos cientistas e de suas pesquisas.

Há os confrontos sangrentos entre nações, grupos e seitas; há a espionagem, a traição, as organizações clandestinas, os torturadores, os corruptos, a farsa dos processos judiciais, a repressão policial-militar, a liberdade vigiada, a manipulação da opinião pública.

Há o progresso científico e a exclusão das classes pobres dos benefícios dele.

Por todas essas razões de homologia, a encenação de *Galileu* permite a leitura alegórica do momento brasileiro. Os temas da intimidação do intelectual de idéias novas, da venda do saber científico, da ética da ciência, da mistificação do herói, das máscaras sociais são redimensionados modernamente por Brecht.

Por sua vez, a montagem faz emergir, no palco, angústias nacionais presentes, uma época de inquéritos policiais, retratações, delações, exílios, prisões e. . . silêncio. Ao radicalismo avolumado nos últimos anos vem de encontro a mordaça institucional de rigor inquisitorial: o AI-5.

Atento ao drama do século XX, Brecht avalia a responsabilidade de um novo herói, na verdade, um anti-herói: o cientista, o intelectual, o homem que pensa. Homens cujo saber possibilitou a divisão do átomo, a sofisticação da engenharia bélica, a crueldade das experiências genéticas, a dizimação maciça dos judeus, a espionagem eletrônica, a guerra de movimento e a bacteriológica, o poder da propaganda fanatizante.

A encenação devora o universal

A universalidade de Brecht possibilita um processo de antropofagia/autofagia. Não foi sem razão que ele foi o dramaturgo mais encenado no Brasil nos anos 60, graças às suas formulações teóricas e práticas sobre a linguagem teatral e aos seus textos de ilimitada poesia, que vão muito além das indicações doutrinárias. Poesia perfeitamente legível entre nós.

O assenhoreamento da universalidade de Brecht pelo antropofágico Oficina, em sucessivas assimilações críticas de Galileu, enfatiza a natureza mais autônoma da encenação, se comparada a outras linguagens artísticas quando transplantadas de um país para outro. A literatura, ao ser traduzida para nossa língua, ainda que essa tradução seja criativa, está muito mais próxima de seu autor que a encenação. O quadro, a escultura, o filme, o cartaz, o videoteipe trazem a mesma materialidade plástica que tinham em seu país de

origem. As condições de leitura podem mudar, mas a materialidade do objeto, da película, é a mesma.

Numa encenação, o processo é outro. A fidelidade irrestrita ao autor defasa em muitos outros níveis. Abrem-se espaços para a interferência de um grupo diferenciado de intérpretes, para a adulteração da peça original e para a criação mais desenvolta do encenador que manipula outros elementos além do texto. A encenação é uma nova criação que pode ampliar, restringir, diluir, deformar as mensagens do texto, pode obscurecer e iluminar detalhes sugeridos por ele. A "mensagem" do autor não pode mais ser entificada, fetichizada, como uma leitura única, homogênea, que atravessa gerações e procura nos apresentar um mundo estático, ptolomaico, não copernicano. Antigalileu.

A encenação é interferência constante, consciente ou não, na obra do dramaturgo. E a fidelidade irrestrita ao autor é uma balela que esconde outras intenções.

Esse programa de liberdade da encenação brasileira de *Galileu* encontra apoio no caráter e na estrutura da parábola universalista que Brecht cultivou em peças memoráveis, entre as quais *Galileu* não é o melhor exemplo. Nessas parábolas, os elementos alegóricos remetem a processos cerebrais mais elaborados, analogias, homologias, ambigüidades propositais que são marcas de Brecht e que o tornam aplicável a vários contextos sócio-culturais e políticos, até mesmo díspares entre si.

Daí porque as elocubrações dos determinismos históricos e geográficos sobre a cultura germânica não esgotam a estatura poética de Brecht, patrimônio comum da cultura planetária contemporânea. O caráter de abstração e generalização em Brecht não pode ser incluído na falácia de que os universais são estratégias de dominação ideológica das classes e das nações poderosas.

Ao contrário, a obra de Brecht é uma crítica demolidora das estruturas básicas do capitalismo. Analisando várias realidades nacionais, periféricas ou centrais do sistema econômico, o poeta desceu a fundo no funcionamento do capitalismo e expôs sua banda podre: os desmandos, a mistificação, a falsa honorabilidade, a causa econômica das guerras,

a ascensão do nazismo. Ao interpretar lucidamente as contradições do sistema capitalista internacional, intentou uma forma didática, simplificada, racional, dialética, desmistificadora. Condições de sua proximidade com a realidade brasileira, inserida no quadro geral do subdesenvolvimento e da dependência.

Centrado no raciocínio dialético do marxismo, Brecht valoriza o processo de libertação das massas trabalhadoras e a inversão das relações de poder entre capital e trabalho. O que, em suma, deve operar também no sentido da emancipação dos povos pobres e colonizados, contra a burguesia preposta do imperialismo.

No caso do Oficina, pode-se especular sobre o nível de eficácia da mensagem de Brecht em nosso país, mas não se pode dizer que ela opera no sentido da permanência do processo de colonização, de subdesenvolvimento e dependência. Ao contrário, a função da encenação é desmistificadora das teses que justificam toda a subserviência.

John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque: a malandragem em três tempos

Selma Calasans Rodrigues

Antes de abordar o encontro de Chico com Brecht e com Gay, é preciso lembrar que em Chico o texto está indissoluvelmente ligado à sua criação poético-musical. É como uma colocação em ação teatral daquilo que ele fundamentalmente expressa através da música. É a sua palavra musical dramatizada. Expresso esta opinião para que a obra de Chico não seja abordada da mesma maneira que a de Brecht, uma obra realmente centrada no teatro e que criou um corpo de idéias sobre a dramaturgia a ponto de podermos falar no teatro antes e depois de Brecht. No Brasil podemos falar na música popular brasileira antes e depois de Chico. Em outras palavras, Chico é mais um poeta (musical)-dramaturgo que um dramaturgo-poeta.

Sabemos que Chico inicia sua carreira teatral, quando ainda era estudante de arquitetura em São Paulo, musicando o poema de João Cabral de Mello Neto "Morte e vida Severina". O espetáculo levado no TUCA teve algo de mágico, porque música e poema se uniram como se tivessem sido criados por uma única vontade artística. Do sucesso todos sabem no Brasil e na França.

Eram os anos 60, época de intensa fermentação ideológica. Tanto nas camadas intelectuais como nas proletárias

havia uma tendência ao radicalismo. O golpe de 1964 veio calar o debate intelectual que fervia então, com a repressão cultural. Esta porém não se faz sentir imediatamente. Após 64 ainda se desenvolvem significativas experiências teatrais que renovam o panorama do teatro brasileiro até então dominado pelo teatro dramático, especialmente o TBC de São Paulo. Tivemos o Teatro de Arena com as peças *Arena conta*, e o Oficina, *Show opinião* etc. De 65 a 68 temos a época dos grandes festivais de música e também o momento do Tropicalismo, com o qual Chico se identifica em um curto espaço de tempo.

Dentro do espírito tropicalista em 67 e encenada por José Celso Martinez Corrêa, *Roda viva*, uma peça que discute a posição do artista diante das grandes máquinas da indústria cultural que manipulam a criação de ídolos e da opinião pública. Das perseguições que sofreu *Roda viva* todos sabem. Dessa época data a intensificação da repressão e dos rigores da censura. *Roda viva* já mostra que o autor não pretende criar um teatro dramático, de texto, com nó, clímax e desenlace e, sim, uma espécie de ópera popular que divulgue suas idéias e sua crítica social de uma forma hedonística, alegre, bem-humorada. Nesse ponto, intuitivamente ou não, Chico se aproximava de Brecht, que insiste sempre que o teatro deve divertir, que deve ter imaginação e humor e que a música deve funcionar como elemento estrutural de comentário da ação. Coincide também com o afã de criar um teatro antiilusionista com caracteres sobretudo caricaturescos, lembrando a montagem e desmontagem de um homem, em *Um homem é um homem* (1924-26), ou seja, a maleabilidade grotesca de Galy Gay.

Dentro desse espírito foi criada, em seguida, a obra *Calabar, o elogio da traição* (em parceria com Ruy Guerra), que, entre música e texto, comenta uma página da história do Brasil, a invasão holandesa. Calabar é julgado, não a partir do ponto de vista do colonizador para quem ele é um traidor: invertendo a ótica comum se indaga afinal o que é bom para o Brasil. O texto tem uma proposta interessante, músicas excelentes, mas não conseguiu o mesmo sucesso dos

outros, no palco. Foi proibido na época e só veio a ser encenado em 81, em São Paulo.

Pelo fim do governo Médici, já ninguém acreditava no "milagre brasileiro", nem mesmo os militares. A sociedade força o início da abertura e, em 1975, Chico consegue levar ao palco *Gota d'água*, paródia da tragédia de Eurípedes, *Medéia*. É também uma opereta que, em meio a aspectos trágicos, exala uma certa comicidade. Ela faz a crítica do sistema a partir do sofrimento de uma personagem exemplar, Joana, a Medéia brasileira. Os aspectos cômicos e a música fazem de *Gota d'água* uma tragédia desdramatizada, ou desaristotelizada, o que não significa que não mantenha um nível de emoção bastante convincente — uma emoção analisada pela música e pela autoconscientização da personagem que decide sacrificar-se a si e aos filhos num gesto extremo de denúncia dos abusos do poder.

Mas é em 1978 que Chico se encontra definitivamente com o teatro épico de Brecht, ao retomar a *Ópera dos três vinténs* (*Die Dreigroschenoper, 1928*) e também a *The beggar's Opera* de John Gay (1728).

Sendo o teatro de Brecht não apenas uma obra coerente, mas também um corpo crítico, sua leitura necessariamente ilumina a leitura tanto daquele, que o antecede, o teatro de Gay, quanto o que lhe sucede, o de Chico. Esse processo de influências *à rebours*, na recepção de uma obra, foi postulado por H. R. Jauss,[1] ao afirmar que cada autor cria seus precursores e, evidentemente, seus sucessores. Donde a leitura de Brecht modifica, naturalmente, a visão dos autores

1. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la reception*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 67 e *passim*.
Este tópico da estética da recepção já fora enunciado por Jorge Luís Borges (1951) em "Kafka y sus precursores" (Otras inquisiciones, *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974). Diz o autor argentino: "En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habria que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción de pasado, como ha de modificar el futuro". (p. 711.)

porque ela se tornou irradiadora de achados e noções, ao criar o conceito de teatro épico e dialético.

Nas três peças um ponto em comum: a crítica ao sistema de suas épocas, à alta malandragem, a institucionalizada, de "gravata e capital", como diz Chico, mas partindo do modelo homólogo da baixa malandragem.

Todos sabemos que o século XVIII, o Século das Luzes, foi também o momento em que a libertinagem grassou pela Europa. Basta lembrar que é o século do Marquês de Sade. É o auge da decadência da monarquia francesa que culmina com Luís XVI decapitado pelos revolucionários. Na Inglaterra incrementa-se a Revolução Industrial, aprende-se a democracia, mas a duras penas. Segundo Burns,[2] Robert Walpole vai inaugurar o governo de gabinete; como líder da maioria e chefe do governo, ele se instalou em Downing Street, 10, onde até hoje é a residência do primeiro-ministro. A partir desse tipo de governo, o monarca reina mas quem governa é o primeiro-ministro. Sabe-se, historicamente, que o ministro Walpole foi muito corrupto e que na Inglaterra de sua época grassava uma terrível miséria pelas ruas.

John Gay com seu talento crítico faz uma sátira explícita à Inglaterra de Walpole. O personagem principal do *The beggar's opera*, Peachum, é uma caricatura do primeiro-ministro, bem como Lockit, de Lord Townshend, acólito de Walpole, e assim todos os outros personagens são *à clef*. A peça abre com uma introdução na qual dialogam o mendigo-autor e o diretor teatral. O mendigo faz observações sobre sua ópera que, segundo ele, não será tão ilusionista como as que estão em voga. Diz que usará símiles das baladas que estão nas mais famosas óperas. Com essa exposição inicial metateatral, o narrador-autor fictício apresenta seu trabalho que será paródico com relação à ópera clássica italiana em voga no século. O recurso como se vê é épico. A primeira ária será cantada por uma mulher velha no escritório de Peachum. Ela faz o elogio da malandragem, da

2. Edward McNall Burns, *História da civilização ocidental*, Porto Alegre, Globo, 1952, p. 699.

ECA USP BIBLIOTECA 32.143

fraude da patifaria, estabelecendo desde logo que advogados e homens de Estado não são melhores que os velhacos, ladrões, mendigos e malfeitores personagens que entrarão em cena.

Em Brecht a sátira é mais sutil pois ele desloca a ação, nos moldes épicos, tanto no tempo quanto no espaço, para uma Londres sórdida do final do século XIX, mas na realidade ele visa criticar a República de Weimar cuja decadência permitiu a ascensão do nazismo.

Chico Buarque capta e reelabora em termos brasileiros o verdadeiro espírito de crítica social e política dos seus antecessores: sobretudo a de Brecht. Também ele trabalha com o deslocamento espácio-temporal da ação que acentua o distanciamento épico. A ação é centrada no Brasil da época de Getúlio Vargas, nos anos 40, visando naturalmente atingir criticamente os anos 70. A obra exibe um explorador de prostitutas que tem um negócio "legalizado": ele dá todas as garantias trabalhistas à suas funcionárias, como férias, saúde, ainda as estimula a se sindicalizarem, mas quem enriquece é ele. Faz alianças com a contravenção de todo tipo, desse modo assegurando a liberdade para sua firma.

Se em Gay a peça se abre com uma introdução na qual dialogam o autor e o diretor, e em Brecht com um prólogo na feira do Soho, onde um cantor canta uma canção, Chico abre sua ópera com uma introdução e um prólogo, como se somasse as experiências anteriores, dando-lhes uma feição própria. Na introdução o "produtor" fictício, que será vivido pelo mesmo ator que fará o Duran, o dono do bordel, se dirige aos espectadores falando sobre o teatro nacional que deve abrir os olhos para a realidade de seu país, e apresenta o autor fictício da peça, inédito, saído das chamadas "rodas da malandragem"; seu nome é João Alegre, que traduzido para o inglês dá John Gay... No Prólogo, o próprio "autor" João Alegre canta "O malandro", apresentando o ciclo vicioso da malandragem e da contravenção em nosso país: um trai o outro, mas quem de fato paga é o malandro pobre que vai para a prisão. A canção é uma

adaptação da "Die Moritat von Mackie Messer" de Brecht/ Weill, com letra de Chico Buarque.

As três peças situam sua ação num ambiente de baixa malandragem.

A de Gay no meio de contraventores: o Sr. Peachum é uma espécie de patrão receptador de um grupo de ladrões que lhe trazem as aquisições do dia.

Em Brecht, o mesmo personagem Sr. Peachum é mais sutil: ele é dono de uma firma de mendicância chamada "Sociedade amigos do mendigo". Os funcionários compram no seu escritório todo o aparato necessário para desenvolver seu papel e também recebem um ponto definido, um local para seu trabalho, na cidade.

Na peça de Brecht acentua-se o aspecto de máscara e de ficção que envolve o papel dos personagens (como um teatro dentro do teatro).

Diz o Sr. Peachum ao exibir um armário onde guarda os equipamentos do trabalho:

> São os cinco tipos fundamentais de miséria capazes de comover o coração do homem. A vista desses diferentes tipos mergulha o homem nesse estado de contra-natura em que ele fica prestes a relaxar seu dinheiro.[3]

Para fingir esses cinco tipos de miséria o escritório de mendicância dispõe de pernas postiças, feridas artificiais etc. etc., destinadas a serem usadas no exercício da profissão. Chico Buarque capta e dá ênfase ao aspecto de teatro dentro do teatro que existe em Brecht e é implícito em Gay.

Na *Ópera do malandro*, o Sr. Duran (equivalente ao Peachum em Brecht e Gay) é dono de um bordel. Suas prostitutas devem igualmente "representar" ao usar acessórios que ponham em destaque seus dotes físicos existentes ou inexistentes: seios postiços, traseiros avantajados e grotescos, maquilagens exageradas etc — todos esses acessórios teriam como finalidade chamar clientes e despertar a fantasia desses burgueses de sexo adormecido pela vida cotidiana que buscam nas funcionárias do Sr. Duran horas de lazer em troca de dinheiro.

3. Bertolt Brecht, "L'Opera de quat'sous", *in: Théatre complet*, Vol. VII, trad. Jean Claude Hémery, Paris, L'Arche, 1959, pp. 6-108.

A intriga central é a mesma nas três peças:

O Sr. Peachum (ou Duran), o empresário da malandragem, tem uma filha (Polly/Terezinha) que ele cria com todos os luxos e naturalmente deseja para ela um casamento burguês e decente.

Na peça de Gay, pai e mãe quebram as regras da decadência (xingam a filha) quando ficam sabendo que ela se casa com um contraventor, cliente do pai: Macheath. As observações dos pais ofendidos são cheias de ironia, cinismo e humor:

— "A gente cria uma filha e quando está enfeitada, criada, alegre ela vai embora"
— "Fazer uma loucura dessas por escolha"
— "Introduzir um contraventor na família"

Polly insiste que o ama de um amor puro sem interesse, romântico — e não pode sobreviver sem ele.

A mãe atribui "a loucura" de amor de Polly aos livros, às leituras de heróis e damas que ela anda fazendo. Na *Ópera do malandro*, Dona Vitória atribui o romantismo de Terezinha às novelas da rádio Nacional, das quais ela é uma aficcionada.

O Sr. Duran/Peachum decide então armar um estratagema para acabar com o casamento.

Nas três peças ele pensa um pouco e conclui que pode fazer o jogo virar para o lado deles: uma viuvez e Polly herda os bens de Macheath. . .

A filha fica sabendo da intenção do pai e avisa a Macheath para que fuja.

Antes de fugir, porém, ele bebe com amigos cantando (em Gay uma ária com tema *Carpe diem*) e vai ao bordel

que costuma freqüentar onde é adorado pelas mulheres. Ele estranha a frieza de Jenny, sua preferida.[4]

Na peça de Chico, Jenny é um homossexual, um travesti, o que radicaliza bastante a crítica social, através do grotesco da situação.

Jenny o trai entregando-o a Peachum, que o faz prender. Macheath é condenado à forca.

Na prisão:

Lockit é o carcereiro-chefe, que por sua vez é ligado a Peachum e a Mackie, o que revela a conivência dos guardiães da lei e da ordem pública com os criminosos — postulado presente em toda a obra.

Brown/Lockit ou Chaves tem uma filha — Lucy — que também é amante de Macheath (contra a vontade do pai — também).

Na peça brasileira Lúcia está grávida.

Na prisão dá-se o encontro das duas mulheres.

Lucy e Polly constatam que Mackie é bígamo, o que já era suspeitado.

Polly entra perguntando onde está o querido marido dela (em Gay).

Lucy grita "O *villain*, o *villain*". "Então você está casado com outra, monstro!"

Segue-se um dueto cantado das duas mulheres.

Mackie se dirige a Lucy, afirmando que Polly é uma doida, que ele só ama a ela, ao mesmo tempo que afirma a Polly que aquilo não é verdade, que ele o fez apenas para escapar da prisão e ficar com ela. Ambas acreditam nele.

Lucy, que é filha do carcereiro, aproveitando uma bebedeira do pai, rouba a chave da cela e consegue liberá-lo. Mas Peachum o prende outra vez, e ele vai ser enforcado,

4. A famosíssima canção de Brecht-Weill, "Die Seeräuber-Jenny" (Jenny Pirata), é inteiramente recriada por Chico Buarque, guardando da anterior apenas o espírito: uma canção que fala do sonho de vingança de uma humilhada pela sociedade: a prostituta, o travesti.

embora tente negociar a sua liberdade com o carcereiro corrupto.

O final

Tanto em Gay, quanto em Brecht e em Chico, a malandragem vai ser absolvida ironicamente pelo *happy-end*. A estrutura épica é comum às três peças, no caso de Gay, *avant la lettre*, é claro.

Em Gay: a figura do narrador (autor) mendigo volta à cena e decide que em sendo uma ópera cômica (e não uma tragédia) deve ter um final feliz, então toma a liberdade de liberá-lo. Desse modo temos outra vez acentuado o elemento metateatral, pois o final é decidido pelo "narrador/autor".

Diz o "autor":

"Que o prisioneiro seja devolvido em triunfo às suas esposas."

Finalmente sentencia que, se a peça tivesse conservado seu desenvolvimento inicial, ela teria sido moral em extremo. Teria mostrado que gente de baixa condição tem vícios no mesmo nível que os ricos e que ambos devem ser punidos por eles.

Termina com uma dança em que Macheath escolhe Polly para seu par (na dança e na vida).

A peça de Brecht apresenta três finais: o recurso é acentuadamente antidramático e anticatártico. Faz pensar na obra com um artifício ao contrário do drama puro, ilusionista, em que todo o movimento da ação leva para um futuro, para o desenlace. Se pensarmos em relação à época (1928), constataremos quão revolucionário foi esse final desdramatizado. O terceiro final em Brecht é o famoso recurso deus *ex-machina*, ou seja, milagrosamente aparece um arauto da rainha que manda soltar Mackie, pois era dia da coroação e a clemência havia sido decidida pela rainha.

A *Ópera do malandro* apresenta, também, três finais bastante originais: O primeiro é de protesto social: a passeata engrossada pelas funcionárias do bordel ganha uma dimensão inesperada pelos personagens que a armaram (Duran & Cia.).

Dona Vitória se apavora com a força do protesto popular e decide acabar com a brincadeira (teatral). Metateatralmente ela (personagem) chama o produtor (Duran) e mostra que o enredo havia saído do propósito deles. O autor (João Alegre) é chamado, responsabilizado e despedido do show, já que não quer mudar o final (ele se coloca do lado do protesto popular).

O segundo final: Terezinha recupera e impõe o *happy-end*, ao anunciar que havia chegado a suas mãos a confirmação da "United coisa e tal", que passava a concessão de fabricar *nylon* tropical para a firma Maxtertex. Todos os personagens felizes e reconciliados cantam óperas tradicionais parodiadas.

O terceiro final é o "epílogo do epílogo": volta ao palco o autor João Alegre, cantando amarga e ironicamente o destino do malandro, ou seja, do povo brasileiro:

> O malandro/tá na greta
> Da sarjeta/do pais[5]

É importante observar que um mesmo *plot* produz três obras tão diferentes e tão originais. Chico "abrasileira" as obras anteriores, criando um vocabulário, uma estrutura de pensamento, uma gestualidade brasileiras. Ele acentua o caráter empreendedor da mulher, Terezinha (uma sonhadora em Gay e Brecht), que passa a cuidar com eficiência dos negócios do marido, legalizando-os, criando a firma Maxtertex, *doublé* satírico das multinacionais.

Finalmente acentuo a coragem de Chico ao procurar, com sua obra, nos fazer repensar uma figura histórica intensamente mitificada como Getúlio Vargas. Desse modo ele mostra o quanto assimilou o propósito de um teatro dialético (Brecht) que pretende convidar seus espectadores a não permanecerem na passividade e se tornarem sujeitos da sua história.

5. Chico Buarque, *Ópera do malandro*, São Paulo, Círculo do Livro, 1978, p. 191.

A encenação do didático

(ou uma maneira de ser estética numa perspectiva didática)

Joana Lopes

A peça didática de Brecht, ou nela inspirada, pode ser encenada nos termos do mestre-escola, se os artistas e educadores tomarem essa direção conservadora. Mas pode ser outra coisa. Ela poderá ser o exercício de aprender a aprender, que implica dialogar horizontalmente, aquilo que o mestre-escola não faz. Umas mais, outras menos — na medida de abrir ou fechar para a posição mestre-escola —, a peça didática também é um aprendizado lúdico e até do lúdico, na medida do exercício dialético que a peça apresenta. Utilizando o título de uma das peças didáticas de Brecht, diríamos que aquele que diz sim *é* aquele que diz não. Brecht nos afirma que aprender e divertir-se não são matérias opostas por natureza, "uma oposição que sempre existiu e terá de existir". Escreveu essa fala na década de 20-30. E agora? Creio que ainda continuamos com essa posição na educação e no teatro, em ambas as instituições agravadas pelo autoritarismo do governo brasileiro nas últimas décadas, ainda dominante em 1986: teatros de catequese para o divertimento "culinário" e educação de catequese para o aprendizado encomendado pela classe no poder. Teatro e educação se juntaram então para, juntamente com o teatro-novela, divulgado massivamente pela TV, aumentar

a distância entre divertir-se e aprender. Precisamos aprender, sobre tudo, de verdade, sobre a verdade, e divertir-se com o que escolhemos de verdade; com a verdade dos fatos, porque divertir-se está ligado ao jogo e jogo é condição humana. Porém não nos esqueçamos que no jogo existem verdades, que não são passíveis de divertimento para quem preza a vida, como são os campos de concentração durante a guerra e os que existem no cotidiano urbano.

O teatro didático de Brecht, ou nele inspirado, é oportuno no Brasil de agora. Provamos com várias experiências relatadas ao longo dessa narração que nos propomos.

Somos um povo que ama ouvir estórias. Didáticos são os cantadores de feiras, os caboclos, indígenas que recebem essa função no seu povo, os "contadores de causos", os mineiros de minha infância, e o espírito de aprender e contar do que aprendeu, que aprendemos se observamos as crianças faladeiras. E os artistas interessados no diálogo não gostam de contar o que se passa? Falemos de teatro nas páginas seguintes, como função fundamental não menos para o espírito, do que o pão para o corpo.

Quando a peça didática é um panfleto, ela é mau teatro, porque teatro é uma linguagem de sons e imagens, que entra em oposição a linearidade — técnica exigida pelo panfleto. O espectador espera do teatro aquilo que é questionável no panfleto: a emoção.

Brecht é emocionante. Sua emoção é sobretudo a paixão pelo mutável. Seus personagens não trabalham em nós sentimentos ditos perpétuos, frutos de uma série de fatores de nossas vidas. Trabalha até contra o que sentimos nas nossas relações de classe. Se ele nos arranca lágrimas com *A mãe* (1931), nos mata de raiva (a alguns, outros bateram palmas — mas todos pararam para pensar) em *Mãe coragem* (1939). Dizem que ele queria que não nos emocionássemos. Para tanto, distanciava tudo na representação para que ficássemos diante de, e não mergulhados em. E não dá para ter emoção diante de? Sabemos que sim. Não me identifico mas sou solidária, ou não me identifico nem sou solidária. O que ele solicita de nós é algo difícil culturalmente, mas não impraticável pela nossa emoção, que deve brigar com suas

cristalizações ordenadas pela experiência cotidiana. Um caminho é o humor paradoxal. É o riso do absurdo, mas que é verdadeiro. *Mãe coragem* perde seus filhos na guerra, aqueles que a ajudam a sobreviver, porque ela, cega, pensa que a guerra é um grande negócio para suas mercadorias. Portanto tudo isto não cabe num panfleto que tem a dizer: seja assim ou assado, faça isto ou aquilo. Mesmo na peça didática mais próxima do panfleto existem contradições que se revelam por situações que percebidas se transformam no acento fundamental da peça. É só colocar portanto em termos de sons, imagens, cores tudo armado para ser arte. Quando a peça didática é mau teatro certamente ela não escutou seu interlocutor. E ela falará para quem? O quê? Com que linguagem? Em que língua?

A peça didática faz para sua realização o caminho que parte do espectador para o palco e não ao contrário. A peça didática fala ao espectador na medida de sua escuta: devolve a questão em termos dialéticos. Então ela passa a ser crítica, fala a verdade, não a esconde, revela o que acontece em baixo do pano. Ela é mágica porque revela (numa sociedade que faz todos os malabarismos possíveis para esconder os fatos que nos interessam saber) o que é que está acontecendo comigo (conosco). A peça didática assim ultrapassa a medida do panfleto, ela não é catequética. Mas ela também pode ser, depende da compreensão e uso do espírito didático. Brecht não é catequético, é crítico. Ele não trabalha para convencer apresentando apenas um lado da coisa: ele apresenta dois e demonstra, para que você perceba, o ponto de vista do autor, que tem posição e está ali para tanto. Ele dialoga democraticamente como hoje se exige. A peça didática é na arte a experiência do artista, redutível a conceitos e noções. Ela é documental. Os documentários não nos emocionam? Aprender é contrário a divertir-se? Obrigatória e inquestionavelmente?

Em busca de respostas, no período de 1981 a 1985, encenei as seguintes peças:

— em 1981, *Tomás, o louco* (ver pg. 104), trabalhando numa escola pública da periferia paulistana, escrevendo e reescrevendo o texto num processo de criação com os alu-

nos e professores. Esse trabalho experimental de um ano está relatado em *Brecht para escolares*, título provisório de um livro que será lançado em breve.

— em 1983, *Tribunal Tiradentes* (ver pg. 105) promovido pela Comissão de Justiça e Paz de São Paulo, com a atuação de Teotônio Vilela na presidência do júri que, com mais de três mil pessoas na platéia, julgou a Lei de Segurança Nacional.

— em 1983 ainda, *Vesperal paulistânia* (ver pg. . . .), um passeio histórico pelo centro velho de São Paulo, uma interferência do teatro na cena cotidiana da cidade. Em seguida, *Vamos transar* (ver pg. 103) como diretora-assistente de Volker Quandt na Fundação Teatro Guaíra de Curitiba.

As afirmações que farei aqui são frutos dessas experiências que continuam na encenação de 1986, inspirada na vida e obra de Janusz Korczák, *A criança doutora.*

A encenação da peça didática

A peça didática é um jogo que se arma. Portanto precisamos, para jogar, de jogadores, espaço, instrumentos.

As questões que se seguem são partes de um conjunto que necessita ser respondido para formação e exercício de um elenco.

A formação do elenco de jogadores

Um grupo de pessoas se forma com intenções claras ou a esclarecer. Porém intenções. No exercício da peça didática é fundamental que o grupo tenha como objetivo o diálogo sobre determinado ponto: a saúde, a guerra, o trabalho, ou outros milhares de assuntos. Ou mesmo aprender a criar em grupo voltado para o sentido coletivo.

O que reúne essencialmente um grupo de peça didática é a busca. Atitude que se exige ser comum a todos os membros: a busca de perguntas comuns. Não acho necessário que os membros de um grupo sejam todos de uma mesma

categoria social. Podemos levantar o que é comum entre pessoas que experimentam e vivem em diferentes cotidianos. A questão da classe social dos integrantes de um grupo é fundamental. As soluções são diferentes, apreciadas por classes diferentes. Teriam *perguntas* em comum? Um "grupo" tem aspas no início de sua atividade. De uma mesma categoria ou não, os integrantes são inicialmente indivíduos agrupados.

A peça didática é um exercício para a formação do grupo a partir de perguntas comuns. As respostas devem se diversificar, contando para tanto com a percepção individual e do individual no coletivo. Não se deseja com a peça didática a hegemonia característica dos resultados da catequese. Mas a reflexão: crítica, dialética de personagens e situações que possuem respostas diferentes a cada nova circunstância. As peças didáticas de Brecht (que já são clássicas) estão voltadas para a pergunta: Como ser bom numa sociedade de classe? E mais do que tudo, o que é ser bom numa sociedade em que o homem não ajuda o homem? Postas essas perguntas em situações concretas, o grupo terá um eixo para iniciar suas experiências, mudando-o a partir de suas conveniências, ou melhor, interesses. O exercício de um grupo não passa unicamente pela discussão de mesa, marcada pelo discurso oral. Deve ser também uma oportunidade de convívio afetivo, sensual, estético, pois é a linguagem teatral que deve revelar esse grupo, que deixou a dimensão de indivíduos agrupados para se tornar um coletivo, ou seja, um grupo político: "um corpo de problemas e soluções em troca de uma maneira de ser" (Roland Barthes). Uma maneira de ser estética numa perspectiva didática.

Os grupos podem se formar com a perspectiva de representar categorias diferentes: professores podem se reunir para realizar um trabalho que será levado à classe, trabalhadores metalúrgicos se reunirão no departamento cultural do sindicato para uma atividade artística, um grupo de estudantes da escola de medicina se reúne para passar o tempo com alguma coisa inteligente. . . Embora num grupo de pessoas unidas por um cotidiano comum o grupo possa fracassar ainda no seu período teórico (vamos chamar assim sua

primeira fase de convivência). Nesse caso, o que mais pesa é a diferença de nível de conhecimento (específico e em teatro) entre seus participantes. A expectativa social do grupo onde seus integrantes se inter-relacionam é marcada também pela competição extragrupo de peça didática. Ora, se um homem não ajuda o homem, não é essa a primeira pergunta?

Não é suficiente que o grupo tenha "uma moldura institucional" para garantir o sucesso da peça didática. A motivação teatral para o trabalho é o ponto fundamental. Falar pelo teatro e causar uma escuta de algo que nem sempre a instituição autoriza é fundamental para o grupo da peça didática. Ele deve conferir a si a autoridade que nascerá de sua reflexão em torno de suas perguntas. O teatro é uma instituição, e será conservadora se a sociedade em que se ergue assim o for. Na invenção de novas formas de "falar" e no que diz, o grupo pode transgredir a instituição teatral, desobedecer as regras oficiais. E criar uma outra linguagem.

As condições históricas para um grupo que se propõe a criar com a peça didática determinam seu funcionamento. Por exemplo: o projeto artístico do Teatro de Arena de São Paulo foi interrompido pela subida ao poder dos militares brasileiros. Muitas peças didáticas foram criadas e apresentadas na clandestinidade durante o período de ditadura militar no Brasil, e em outros países da América Latina, sem que se tenha registro. Brecht interrompe sua fase didática com a ascensão do nazismo, período posterior à República de Weimar. A abertura democrática para a livre apresentação das idéias é necessária para a peça didática, como para outras emissões que desejem estar integradas organicamente na sociedade.

Mas a saída de um Estado policial para uma sociedade democrática não é tudo. O teatro da peça didática é evidentemente mais difícil de florescer numa sociedade onde os meios de comunicação de massa são utilizados como armas, cotidianamente, para impor a todas as pessoas do país os interesses da classe dominante.

E muito mais difícil é hoje em dia, quando a TV propaga uma ideologia de acordos ou pactos sociais, como vemos a TV brasileira realizar através de comerciais, por exemplo. Mas as respostas que ela dá suscitam mais perguntas e será com esse dinamismo que a peça didática deve contar.

Para que o aprendizado provocado pelo exercício da peça didática aja além do ato necessariamente isolado da criação teatral, é básico que os integrantes de um grupo tenham objetivamente ou concretamente uma situação organizada num grupo maior para que sejam solicitados a empregar o seu aprendizado. Os professores, por exemplo, que trabalham num grupo que exercita a peça didática passarão por experiências favoráveis a seus alunos de classe. Por outro lado, podemos observar que uma peça didática apresentada como obra acabada para um grupo que possua com ela objetivos comuns, poderá realizar um aprendizado provocado pela remontagem do processo de reflexão por que passou seus atores-atuantes. O processo de aprendizagem por que passam os atores-atuantes de uma peça didática é permeado por "eu penso", "eu faço", "eu afirmo isso ou aquilo". Apresentando, por exemplo, um exercício didático que pretende demonstrar que o excesso de preocupação de uma mãe com seu filho impede seu crescimento mental, o ator poderá comentar a ação da mãe que jura o bem da criança, enquanto narra sua ação para o grupo de espectadores: "Eu penso que ela poderia observar seu filho para saber se ele sabe distinguir. . ." ou atendendo as determinações do texto dirá: "Nesse momento ela irá se dirigir ao motorista como eu farei. . ."

A peça didática é um gesto (e um conjunto de gestos) que um grupo faz em direção à sociedade em que vive, um gesto que poderá ser imitado por outros grupos. Na execução de uma peça didática os gestos conhecidos dessa determinada sociedade serão demonstrados pelos atores-atuantes com objetivos de reconhecimento e crítica. A peça didática trabalha com "gestos exemplares", com modelos que encontramos todos os dias, o que não quer dizer reproduzir estereótipos. Ao contrário, os estereótipos em que se constituem

os gestos desse ou daquele indivíduo condicionado por posturas de classe são criticáveis, não em si mesmos, mas no que resulta para o outro. Por exemplo: o peito de pomba e os braços para trás de um personagem em si nada têm de significativo não fosse esse homem, um personagem patrão que discute com o chefe de polícia a melhor maneira de acabar com uma greve operária. Ou essa mesma postura no enterro de seu capataz que morreu na conflagração da greve para defendê-lo. A postura do ator da peça didática é o procedimento de um aluno em processo emocionado de descobrimento, ou seja, de revelar o que existe em baixo da primeira aparência. É como se ele, dizendo a si mesmo, dissesse ao outro que está na sua frente: "Veja como isto acontece". "E eu com isso?" "Ora, eu tenho a ver com isso por estas e aquelas razões... portanto penso isso ou aquilo do assunto". Voltando ao exemplo do homem que é o patrão no enterro do capataz: ele continua com a mesma postura, mas treme de medo. Queremos demonstrar que embora com toda segurança e estabilidade que o cerca, ele sabe que sua posição é destruível. Portanto, tomará providências. Isso quer dizer para o ator-atuante da peça didática uma proposta para uma nova ação. Uma nova ação que responde à sua pergunta: "E eu com isso?", que se realizará como quebra do personagem perguntando à platéia, por exemplo. "Eu com isso" corresponde a "E ele — o personagem — com isso?"

Na peça didática a mudança de papéis é um elemento didático. Sem necessidade de recorrer ao ilusionismo teatral, fazendo questão que a platéia saiba que aquilo é teatro tanto quanto ele, o ator, sabe. A troca de papéis por um mesmo ator pode inclusive demonstrar como, por exemplo, a vítima de uma determinada situação trabalha, o personagem do opressor. Para o público como também para o interior do grupo deste ator-atuante o exercício distancia, cria o efeito de distanciamento, característica do teatro épico ao qual pertence a peça didática. Será a vítima fazendo de conta que é o opressor, colocando em sua boca que há pouco chorava as palavras duras que lhe causaram aquele sofrimento. Fica uma pergunta: a vítima de hoje será o opressor de amanhã? A resposta não é isolada como armamos o exemplo. Importa vê-la no contexto da peça. E essa em relação à sociedade que monta essa peça.

A peça didática não comporta criações aleatórias, expressões ao acaso. Nela tudo terá uma relação objetiva voltada para o esclarecimento. Isso não quer dizer "chamar o público de burro" caso tenhamos espectadores de um trabalho didático, o que quer dizer deixar o nível do exercício interno; o desejado é apresentar com rigor a questão para que possa ser pensada. Ela não exige, não é de seu universo, o aparato teatral do ilusionismo. Luz, figurino, cenário, elementos de cena devem ser criados em função de uma questão a ser demonstrada. É um teatro a nível de arte utilitária. É feito para ser substituído, porque as questões na sociedade ou desaparecem ou trocam de forma. Como o teatro didático é também educação sem deixar de ser divertimento — teatro é isso —, é fundamental que sua fonte de solução não esteja encerrada na técnica de cena, mas na sociedade que abriga a cena. O ator-atuante da peça didática não deve se esconder atrás da barreira de cristal da luz — da luz que o separa da platéia. Ele estará lá com a luz acesa identificado como pessoa enquanto identifica seus parceiros de diálogo. O Teatro Didático é fundamentalmente Teatro Diálogo. Conversemos ao pé do fogo, vamos contar estórias, narrar fatos que nos causam prazer ou arrepios... assim como poderia ser a escola.

●

VAMOS TRANSAR — comédia pedagógica — uma interferência artística na educação da sexualidade do adolescente.

Nível de atuação:

Adolescentes de 12 a 18 anos, pais e educadores.

Entidade:

Fundação Teatro Guaíra. Curitiba-Paraná.

Período de realização:

Estréia em março de 1984. Permanece em cartaz durante o ano de 84 e 85 na Fundação Teatro Guaíra e excursiona pelas principais capitais do País. Apresentação em São Paulo no Teatro Eugênio Kusnet, em junho de 1984.

Profissionais envolvidos:

Direção Geral: Volker Quandt
Diretora Assistente: Joana Lopes
Atores: alunos do Curso Permanente de Teatro da Fundação Teatro Guaíra: Cristiane Macedo, Edson Rocha, Marly Gottchefsky, Paulo Sergio Ramos, Rafael Veiga de Camargo
Execução Musical: Rafael Veiga de Camargo
Iluminação: Joana Lopes e Janio Amaral
Tradução: Tabajara Ruas e Liliane Reales
Original: Criação do Grupo Teatral Rote Grutze-Alemanha.

●

TOMÁS, O LOUCO — comédia pedagógica — uma interferência de artistas na educação pública.

Nível de atuação:

1.°/2.°/3.° graus — Atuação em espaços relacionados com a educação: congressos, seminários etc.

Entidade:

Movimento Drama/ALA — Agência Latino-americana.

Período de realização:

Início em 1982 com pesquisa para reescrever o texto dinamarquês dessa peça didática junto a escolares de 1.° grau, de oito e nove anos, idade aproximada dos personagens da peça. A peça continua em cartaz em 1986, apresentando-se em escolas e reuniões de educadores no Estado de

São Paulo. Foi apresentada em 1985 nos teatros Eugênio Kusnet e Caetano de Campos-SP.

Número de espectadores atingidos até 1986:

Cerca de 7.000 escolares, 1.500 professores e outros espectadores convidados, sem registro.

Profissionais envolvidos:

Diretora e autora do texto brasileiro: Joana Lopes
Assistente pedagógico: Jurandir Diniz
Compositor da trilha sonora "Tomás, o Louco": Zeca Lopes
Bonecos e estandarte: Marcos Botassi
Cenário e figurino: Joana Lopes

Elenco experimental:

Luís Maurício Carvalheira (Tomás, professora e narrador)
Maria Cristina Troncarelli (Maria, professora e narrador)
Gilberto Fernandes (Rodrigo e narrador)

Elenco de segunda fase:

Francisco Carlos (Tomás, professora e narrador)
Marisa Fonseca (Maria, professora e narrador)
Enéas Carlos (Rodrigo e narrador)
Documentação em vídeo — Dilermando Allan

●

TRIBUNAL TIRADENTES — uma representação à sociedade brasileira dos fatos da história contemporânea brasileira gerados pela Doutrina de Segurança Nacional e Lei de Segurança Nacional.

Nível de atuação:

Público em geral

Entidade:

Comissão de Justiça e Paz de São Paulo

Período de realização:

10 de maio de 1983

Profissionais envolvidos:

Direção Geral e roteiro: Joana Lopes
Assessoria Jurídica: Comissão de Justiça e Paz de São Paulo
Regente: Samuel Kerr
Iluminação: Yacov Hiller
Sonoplastia: Flávia Calabe e equipe
Cenografia: Francisco Rubens Giaccheri
Coordenação de Palco: Cleusa Dias Fernandes
Operação Visual: Imagem

Colaboração:

Coros da Cidade de São Paulo
Paulo Herculano — órgão
Henfil — cartunista
Elifas Andreato
Carlito Maia
Lila Figueiredo
Tatiana Belink

Cinema de interrogação e distanciamento

Ilma Esperança de Assis Santana Curti

Relacionar Brecht e cinema brasileiro não é fácil, pois me interesso pelas duas coisas, mas separadamente. Contudo, estando envolvida com o filme *Kuhle Wampe* (centro de meu trabalho de pesquisa "O filme operário na República de Weimar"), tento pensar dois filmes de Bressane em relação a alguns procedimentos de Brecht. A escolha dos filmes *O anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema* não significa que eu considere esses filmes os mais brechtianos dos filmes brasileiros. Para a tentativa de aproximação Brecht e cinema brasileiro, poderia escolher filmes de Ruy Guerra, Jabor, Glauber e outros, nos quais também seria possível apontar procedimentos semelhantes aos de Brecht. Minha intenção, porém, não é fazer uma aproximação forçada, isto é, a idéia não é medir esses filmes pelo sistema geral de Brecht ou compará-los a *Kuhle Wampe*, mas examiná-los também como experimentos de linguagem numa conjuntura estética e política muito diferente. Da tentativa, talvez haja algo para ser aprendido.

Brecht se interessou pelo cinema como um meio novo, como meio de alcançar as massas, como meio de concorrência ao teatro, em função de um novo teatro, mas principalmente porque o cinema representava novas possibilidades

estéticas. Brecht via o cinema como uma arte "não introspectiva" e de "não identificação".[1] Brecht ainda definia o cinema como uma arte de relativa imobilidade, isto é, "uma "uma arte por natureza estática" e que deveria ser tratada "como uma sucessão de *tableaux*".[2]

As reflexões de Brecht contrariam o estatuto do modelo dominante de cinema, por exemplo a questão da "impressão de realidade". O efeito de "realismo" do cinema provém de sua base fotográfica — o efeito de transparência, ou seja, a impressão de que a imagem é uma reprodução da "realidade" visível. O cinema foi considerado a perfeição da fotografia porque lhe acrescentou o movimento. A ideologia do "nascimento" do cinema vai da "linguagem universal finalmente descoberta" ou do "reproduzir a própria vida" até a apoteose de Bazin com a "possibilidade de perfeita coincidência transparente de natureza e arte". Para Brecht, porém, a "fotografia não é o reflexo da realidade, mas sim a realidade do reflexo". Para ele, visão não é conhecimento, conhecimento é, ao contrário, a fratura da visão, o decifra-mento das contradições objetivas da realidade, isto é, a realidade pode ser apreendida não no espelho da visão mas na distância da análise. O termo de realização dessa análise no cinema é a montagem como instrumento dialético da demonstração de contradições em todos os níveis — as contradições não se dão apenas entre campos de força mas internamente em cada grupo. Montagem para Brecht, portanto, é um princípio de distanciamento, é a produção de contradições em cada momento do trabalho, do gesto individual do ator até a organização geral das cenas.

Brecht vai de encontro à linguagem do cinema clássico que se define em termos de narrativa — narrativa como a transformação da representação em "realidade", como demonstração de sua "verdade", como descoberta de seu sig-

1. Bertolt Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst I*, Gesammelte Werke 18, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1967, p. 170 f.
2. Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater I*, Gesammelte Werke 15, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1967, p. 283.

nificado. Contrariando a idéia de que a narrativa produz uma totalidade, Brecht propõe que a narrativa deve ser interrompida. Contra a progressão de uma cena na seguinte, propõe a concentração em cada cena em si, contra a evolução de uma progressão linear, um movimento de saltos e cortes, uma montagem complexa de momentos que resultam em acúmulos de energia. A narrativa em Brecht serve apenas como um procedimento para produzir vários gestos, ou seja, a estória provê um enquadramento para várias cenas. A narrativa não produz conhecimento com o qual possamos julgar os discursos das personagens, e se ela nos provê de conhecimento, isso se dá sob várias colocações. Com a recusa de um discurso dominante o espectador não encontra uma posição da qual o filme possa ser visto. O resultado dessas estratégias de Brecht é que as personagens mesmas não podem ser identificadas de maneira final. Há um constante deslocamento da identificação. O objetivo não é fixar o espectador à parte como receptor de uma representação, mas colocar o público na atividade de leitura. Na introdução de uma constante distância há um movimento crítico que produz não uma totalidade, mas um jogo de contradições, uma idéia de transformação.

No cinema de Bressane — e aqui me refiro especificamente aos filmes *O anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema*, realizados simultaneamente em 1969 — podemos apontar procedimentos muito semelhantes aos de Brecht. Por exemplo, há um constante ataque ao que conhecemos como linguagem do cinema: não há continuidade da narrativa, não há preparação de uma cena para outra, há diegese, mas a estória é minimizada e o desenvolvimento se dá por justaposição de cenas, a trilha sonora é ostensiva e está em desacordo com as imagens — podemos dizer até que os filmes são peças de música acompanhadas de imagens — uma câmera fixa enquanto os atores entram e saem de seu campo de visão, há uma carga simbólica e uma suspensão de juízo. Além disso há nesses filmes uma pobreza de objetos e de expressões que criam um espaço de leitura. O espectador é colocado diante de um espetáculo deliberadamente artifi-

cial no qual ele não pode rir ou chorar com os heróis da trama.

Nesses filmes há um constante combate que se trava no terreno mesmo do cinema. Em *O anjo nasceu* há uma homenagem explícita ao lugar de nascimento do cinema — quando este ainda era uma diversão popular —, o cinematógrafo, e podemos dizer que o cinema de Bressane é uma volta a um cinema de experimentação e descoberta contra um modelo de narrativa que se forjou a partir das regras de continuidade ilusionista e onde se joga com o poder de verossimilhança do registro fotográfico.

A montagem de enxertos extradiegéticos, como o cinematógrafo, o parque de diversões ou o casamento em *O anjo nasceu*, produz um efeito de distanciamento, produz uma série de significados ou de contradições, de tal forma que o raciocínio e a sensibilidade do espectador são solicitados a intervir. Mas também a seqüência da chegada à Lua, embora motivada pela diegese da representação, é estranhada no contexto do filme e cria uma série de relações, desde a lua de papel de Meliés ou da Lua como espaço de um jogo no nosso imaginário, até a contraposição de dois espaços rarefeitos, de duas jornadas absolutamente distintas (a dos astronautas e a dos dois personagens centrais do filme), ou a contraposição de cinema e televisão, do discurso de Nixon e de Milton Gonçalves, confronto de civilização e barbárie, ironia do progresso ou da meta da humanidade de conquista do espaço. Embora situada no tempo e espaço do filme e de seu caráter documental (transmissão pela TV como foi feita na época), a seqüência da Lua adquire uma dimensão fora do tempo.

Poderia comentar ainda uma série de distanciamentos em *O anjo nasceu*, por exemplo, os desenhos de peixes que se repetem ao longo do filme (um peixe grande e um pequeno — luta no campo natural e no campo social, espécie de darwinismo social), um plano longo de uma pedra com o sangue escorrendo, o tango antes da matança, a placa de saída na seqüência dos dois marginais no cinema — que tem também uma carga simbólica — ou ainda uma Pietá deslocada (os dois marginais, Milton apoiando Carvana como

na escultura). E no final do filme, a câmera pára dez minutos numa estrada e não acontece nada (um *zoom* no horizonte é a última frustração), levando às últimas conseqüências o potencial estático que Brecht vê no cinema.

No filme *Matou a família e foi ao cinema*, a montagem ou "confusão" entre filme e "realidade" é a total radicalização dos procedimentos de estranhamento. Nos primeiros quinze minutos o filme narra literalmente o título: um rapaz mata a família e vai ao cinema ver *Perdidas de amor* e então o filme "confunde" o que a pessoa que foi ao cinema vê — meninas do Sion, problemas conjugais, até o carnaval de sangue no final — e um outro trajeto, que são situações de crime, entre as quais uma cena de tortura. Há uma constante fusão de significações no filme, começando pelo título — *Matou a família e foi ao cinema* —, dois termos com uma relação de contrariedade fundem-se paradoxalmente em um único percurso, como se de repente o crime e o cinema se encontrassem no mesmo domínio. Um exemplo maravilhoso de "fusão" é quando Antero, depois de um crime, adere à trilha sonora — uma marcha de carnaval absolutamente estranhada em relação ao contexto da cena — e dança com o revólver na mão.

Em contraposição a uma série de crimes ao longo do filme, crimes que permanecem inexplicáveis e por isso são esquecidos — há uma metáfora belíssima do jornal voando — a seqüência da tortura tem uma pretensão de realidade, de contemporaneidade. Ao contrário do *fait divers*, esses crimes "sem duração e sem contexto",[3] a cena da tortura tem um tratamento diferente no filme. Embora se apresente apenas o caráter formal da tortura, há algo implícito na cena, ela remete a uma situação que existe fora dela, tem duração e tem contexto. A nível da fala há uma conotação política — o torturador diz: "Vocês querem isso, vocês pediram isso, seremos reis". Então, justamente pelo fato de estar colocada em contraposição com os crimes "comuns"

3. Roland Barthes, *Crítica e verdade*, São Paulo, Perspectiva, 1970 p. 59.

ou motivados por amor (frase que se repete: "matei por amor"), a cena da tortura é estranhada e sofre um acréscimo de peso no filme, tanto que o filme só foi lançado em 74, sem a cena da tortura, que foi incluída somente em 80, quando o filme recebeu novo certificado de censura. Notar ainda que uma das moças, no filme, lê para a outra uma entrevista de D. Helder Câmara, na qual lhe perguntaram o que achava da situação no Brasil e ele respondeu: "Eu sei, tu sabes, ele sabe, nós sabemos, vós sabeis, eles sabem".

O final do filme é acompanhado de uma música de Roberto Carlos (ápice do tédio burguês), o disco engasga na vitrola e uma frase vai se repetindo — o que seria o equivalente, a nível de som, à câmera parada na estrada no final de *O anjo nasceu.*

Cabe notar ainda que a permanência dos mesmos atores representando personagens diversos, ou modalidades diversas dos mesmos personagens, dilui a clássica relação personagem-ator no filme *Matou a família e foi ao cinema.* E ainda: este filme e também *O anjo nasceu* começam com um *trailer.*

Em lugar de prosseguir enumerando, nesses filmes, procedimentos que provocam distanciamento, gostaria de colocar uma questão: dizer que distanciamento é uma forma e que a presença ou ausência dessa forma marca uma obra como "brechtiana" ou "não brechtiana" seria uma incompreensão ou uma redução de Brecht. Considerar a noção de distanciamento como um simples conjunto de técnicas significa reduzir um modo de análise a mero decorativismo — nessa linha, teríamos que considerar alguns anúncios de televisão "brechtianos", de acordo com um processo de inoculação amargamente descrito por Brecht: "O capitalismo tem o poder de transformar em droga, imediata e continuamente, o veneno que lhe é jogado na cara e apreciá-lo".[4]

Distanciamento em Brecht é uma forma de domínio da realidade em oposição à noção crua de realismo ou à idéia

4. Bertolt Brecht, *Schriften zur Politik und Gesellschaft,* Gesammelte Werke 20, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1967, p. 37.

de reflexo da realidade. "Brecht transpôs para a estética um dos temas-chaves de Marx — o tema da desnaturalização, da demonstração do caráter fundamentalmente social da realidade e portanto histórico.[5]"

A noção de distanciamento não é exclusiva de Brecht, mas se encontra em toda a arte moderna que procura romper com a ilusão naturalista. A singularidade de Brecht é ter assumido a idéia de que através dessa solução estética se produz consciência social adequada à transformação da sociedade. Brecht acreditava estar no limiar de uma nova era...

Para concluir, eu não chamaria os filmes de Bressane de "brechtianos"; eles são antes de tudo "bressanianos". Mas vejo um ponto de aproximação entre Brecht e o cinema de Bressane. Esse ponto de aproximação seria que ambos os filmes *O anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema* são uma interrogação da realidade em suas formas, incluindo-se as formas de representação na arte. Se pensarmos em *Kuhle Wampe,* esses filmes também são uma intervenção numa conjuntura estética e política — guardadas as devidas diferenças entre o fim da República de Weimar e o período de derrocada fulminante no Brasil: governo Médici.

Não sei se é o caso relembrar, mas sem a pretensão de fundo histórico vou apenas situar os filmes.

O anjo nasceu no mesmo ano em que aquele rapaz *Matou a família e foi ao cinema* ver *Perdidas de amor.* Enquanto as moças brincavam na banheira, o AI-5 institucionalizava o crime, alguém era torturado e o sangue escorria pela pedra... o tango invadia a sala... e houve quem pensasse que se tratava apenas de uma quartelada...

Enquanto os CPCs defendiam a "arte revolucionária", instrumento da revolução social, que deveria abandonar "a ilusória liberdade abstratizada em telas e obras sem conteúdo", "o general síndico" instalou-se no poder e as ruas se encheram com Deus e a Família pela Liberdade.

5. Roberto Schwarz, Palestra proferida em São Paulo, agosto de 1984, Associação Bertolt Brecht.

Veio então a cultura do protesto e de muitas opiniões — o show *Opinião*, o filme *Opinião pública*, de Jabor, as exposições *Opinião 65* e *Opinião 66*. Mas do cantar de punhos cerrados até as passeatas de 67/68 havia mais emoção e esperança do que reflexão e distanciamento crítico.

Com Hélio Oiticica chegou a "hora da antiarte". A invenção formal surgia como elemento provocativo, como resposta à inadequação dos pressupostos que regeram a política cultural até 64.

O Tropicalismo "arromba a festa". O foco de preocupação política foi deslocada da área da revolução social para o eixo da rebeldia, da política concebida enquanto problemática cotidiana, ligada à vida, ao corpo, ao desejo.

A segunda ofensiva do regime militar estabelecia o impasse político e cultural — crise de uma ilusão. Radicalização das formas de luta, várias organizações — fragmentação contra formas tradicionais de militância.

O Cinema Novo com filmes que propunham um diagnóstico da situação brasileira como um todo e que se colocava como vanguarda estética e ideológica da produção cultural também "não encontrou sua revolução" e se perdeu em contradições.[6] E é aí que nasce esse cinema à margem que estamos discutindo aqui, que começa onde o Cinema Novo estancou, no espaço urbano, com suas contradições, desejos, alienações.

À margem da grande produção, com seu discurso fragmentado, sua visão estilhaçada, investindo contra o conjunto de convenções que regem o processo narrativo no cinema, sobrevivendo nos piores anos, sob a censura mais rigorosa do período pós-64, esses filmes marcam o encerramento de um ciclo específico dentro da cultura nacional e refletem um momento terrível no Brasil.

Gostaria de terminar colocando ainda algumas questões. Quando tudo ficou "suspeito" no Brasil, Bressane, "suspeito" de ligações com Mariguela, foi para Londres. No final

6. H. B. de Holanda & M. A. Gonçalves, *Cultura e participação nos anos 60*, São Paulo, Brasiliense, 1982.

de um dos filmes realizados em Londres, *Memórias de um estrangulador de loiras*, Bressane faz um comentário autoreflexivo através de seu personagem, o estrangulador, que, cansado de seu ofício, comenta: "*What the expert is tired of today, the public will be tired of tomorrow*", o que indica que o "estrangulador" sabe que o novo também se desgasta.

Considerando que "ainda há uma campanha para ser levada contra meios convencionais de representação e sua influência no cinema",[7] acho da maior importância discutir os procedimentos de Brecht em relação ao cinema. Mas considerando, também, que Brecht pode ser talvez o "veneno" que já foi transformado em "droga", pergunto se fazer um cinema brechtiano hoje seria um cinema de ruptura ou seria perpetrar uma tradição?

Talvez haja traços mais brechtianos em filmes aparentemente menos brechtianos e poderia citar como exemplo os filmes de Aloysio Raulino, que considero os mais brechtianos dos filmes operários brasileiros. Raulino faz filmes para essa história de agora.

7. James Pettifer, "The Limits of Naturalism", *in* revista *Screen — Brecht and the Cinema/Film and Politics*, Londres, Winter, 1975/76, p. 11.

O estilo épico de Brecht no cinema de Glauber Rocha

Rogério Bitarelli Medeiros

A presença da teoria do teatro épico brechtiano é constante no repertório audiovisual glauberiano. Trata-se de uma obra que nasce de uma tomada de consciência do público. Esta influência, a princípio, aparece mais acentuada no estilo de interpretação dos atores, ou, para ser mais exato, de alguns atores em determinadas circunstâncias, dentro do filme.

Pelo menos por duas vezes Glauber reconheceu, abertamente, essa postura técnica na direção de atores, referindo-se especificamente a seu método de direção em *Deus e o diabo na terra do sol*. A primeira vez foi num debate ocorrido em março de 1964:

> "O Othon Bastos foi o único ator racionalmente dirigido do filme. Ele foi dirigido, ensaiado, preparado na noite anterior, justamente porque eu queria conseguir uma personagem épica e, por isso, procurei adotar essa técnica de interpretação de Brecht, na qual, aliás, o Othon é um mestre. Ele conhece isso no teatro muito bem e sabe aplicá-lo. Projetou inteiramente a personagem e deixou todo aquele comentário dramático em torno dela".[1]

1. Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol*, Rio, Civilização Brasileira, 1975, p. 131.

A outra declaração de Glauber foi feita três anos depois, em entrevista à revista francesa *Positif*:

> "Antes de filmar *Deus e o Diabo*, eu só conhecia a *Ópera dos Três Vinténs*. Como eu já disse, os livros chegam lá de uma maneira muito estranha. A primeira peça de Brecht levada no Brasil foi *A Boa Alma de Setsuan*, mas eu não vi. Eu vi a *Ópera dos Três Vinténs* no meio da filmagem de *Barravento;* um dia eu fui à Bahia para assistir ao espetáculo. E aquilo realmente me transformou, foi uma descoberta tardia mas importantíssima".[2]

Sem dúvida, a irrupção dos métodos tanto da ópera como do teatro épico brechtianos em *Deus e o diabo* pode ser percebida no estilo de narração que parece fazer do espectador um observador, despertando sua atividade intelectual e não mais conforme o modelo tradicional do cinema (ou, segundo Brecht, a forma dramática do teatro), que pretende levá-lo a se envolver com a ação, esgotando sua atividade intelectual e fazendo com que ele se emocione. Citando o dramaturgo,[3] exemplificamos os resultados obtidos pelo cineasta, mas é bom lembrar, conforme salienta Posada, que

> "seria um erro supor que a luta contra a identificação e o sentimentalismo elimina a emoção da obra de arte: uma das novas funções do teatro é, precisamente, a de alcançar o público juntando a reflexão e a emoção; e esta deve surgir, não de ideologia reinante, mas da própria peça, de seus problemas, de suas contradições, da luta surda ou aberta a que aluda ou mostre".[4]

A personagem épica procurada por Glauber é a que encarna a definição brechtiana: "O ponto de vista adotado

2. Glauber Rocha, entrevista a *Positif*, Paris, n.º 91/Jan., 1967.
3. Bertolt Brecht, "Função social do teatro", *in:* Herbert Read, *et alii: Sociologia da arte*. Organização e introdução de Gilberto Velho, Rio, Zahar, 1967, p. 106.
4. Francisco Posada, *Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista*, Rio, Civilização Brasileira, 1970, pp. 109-110.

pelo ator é o ponto de vista da crítica social[5] a um só tempo para elucidar o sentido dos acontecimentos e para desenhar o caráter do seu personagem e, nesta trajetória, ele esclarece os fatos e os traços do domínio social.

> "Sua reapresentação se transforma assim numa entrevista sobre o estado da sociedade, o qual cada espectador é convidado a justificar ou condenar, dependendo da classe a que pertença".[6]

As ações de *Deus e o diabo*, as intermináveis andanças dos personagens pelas terras do sertão baiano, o conflito de interesses socialmente divergentes entre a pregação escatológica dos beatos, a revolta anárquica e primitiva das volantes de cangaceiros e os senhores de terra, ocorreram no passado. São fatos que pertencem à história do Brasil. São fenômenos que ocorreram entre 1986 (Canudos) e 1936 (morte de Lampião). E aqui vale citar o efeito de distanciamento na figura de um cangaceiro (interpretado por Othon Bastos). De acordo com a proposta brechtiana, o efeito de distanciamento visa extrair dos acontecimentos seu *gesto social*, para distanciá-lo. "Entendemos por *gesto social*", diz Brecht, "a expressão mímica das relações sociais que se estabelecem entre os homens de uma época determinada".[7] Através dessas reflexões, Brecht vai chegar à técnica que ele definiu como "historização": o ator deve representar os acontecimentos da peça como acontecimentos históricos. "Um acontecimento histórico" — diz o teatrólogo — "é um acontecimento que está ligado a uma determinada época; só *aconteceu uma vez* e durante um tempo determinado". Mais adiante, Brecht esclarece:

> "Essa distância que o historiador toma diante dos acontecimentos e comportamentos do passado deve ser a mesma

5. Brecht, *op. cit.*, p. 90.
6. *Ibidem.*
7. *Ibidem.*

> que o ator coloca entre ele e os acontecimentos e comportamentos do presente: ele deve distanciar para nós fatos e pessoas".[8]

Vejamos como Martin Esslin entende a estrutura aberta do teatro épico brechtiano:

> "A construção das peças do teatro épico, que rejeita a peça bem feita, logicamente construída, está isenta da necessidade da criação do *suspense*, tem estrutura aberta, é episódica; em lugar de construir um clímax dinâmico, a história revela certo número de situações independentes, cada uma delas acabada e completa em si mesma. O efeito total da peça será construído pela justaposição e 'montagem' de episódios contrastantes. Enquanto que o drama 'aristotélico' só pode ser compreendido em seu todo, o drama épico pode ser cortado em fatias que continuarão a ter sentido e a dar prazer, do mesmo modo que capítulos favoritos de uma novela podem ser lidos individualmente, ou assim como seleções de peças excepcionalmente longas são apresentadas como unidades estanques no teatro clássico chinês. Da mesma forma que os episódios isolados da peça retêm sua significação individual, mesmo se apresentados fora do contexto da peça total, os elementos não-literários da produção — cenografia, música e coreografia — também retêm sua independência; ao invés de servirem de meros auxiliares do texto, que o reforçam por sublinhar alguns de seus aspectos, por criar atmosfera, clima e detalhes descritivos, eles são elevados ao nível de elementos autônomos; ao invés de nos levarem para a mesma direção que as palavras, eles estabelecem relação dialética, de contraponto, com elas. Os números musicais não são mais introduzidos sorrateiramente no ponto em que a carga emocional de uma cena atinge um clímax e a fala se mescla com a canção — passam a ser introduzidos como ingredientes inteiramente distintos da peça, que interrompe seu fluxo, quebra a ilusão e, portanto, tornam 'estranha' a ação. E dentro dos próprios números musicais, a música não expressa apenas o mero clima das palavras: muitas vezes ela

8. *Ibidem.*

se coloca em contradição com elas, as comenta, ou revela a falsidade dos sentimentos que elas expressam".[9]

Muitos dos elementos mencionados, que compõem a a estrutura do teatro brechtiano, podem ser encontrados nos filmes de Glauber. Sem dúvida, seu cinema está isento de necessidade da criação do *suspense*, tem estrutura aberta e é episódico. Isto porque fugindo do esquema da narrativa de ação, característica principal do filme de aventuras, segundo o modelo estandartizado em larga escala, Glauber prefere apresentar uma representação onde o fluxo dos acontecimentos perde o interesse pelo desfecho, para aquilo que a cultura de massa sedimentou como fundamento do imaginário: o final feliz. Aqui, o herói cede lugar ao herói simpático. Segundo Edgar Morin o *Happy-end* implica um apego intensificado de identificação com o herói, justamente o que o teatro de Brecht e o cinema de Glauber, dentro dos limites de cada criação, tentam evitar.

> "Ao mesmo tempo em que os heróis se aproximam da humanidade quotidiana, que nela imergem, que se impõem seus problemas psicológicos, são cada vez menos oficiantes de um mistério sagrado para se tornarem os *alter egos* do espectador. O elo sentimental e pessoal que se estabelece entre espectador e herói é tal, no novo clima de simpatia, de realismo e de psicologismo, que o espectador não suporta mais que seu *alter ego* seja imolado".[10]

Os elementos cenográficos e musicais, que de modo geral são utilizados de maneira "culinária" (para usar uma expressão de Brecht) pelos modelos do cinema tradicional, têm, não só em *Deus e o diabo*, mas em toda a filmografia glaubeirana, uma intervenção crítica, em contradição com a situação vivida pelos personagens. Ou faz um comentário

9. Martin Esslin, *Brecht: dos males o menor*, Rio, Zahar, 1979, pp. 139-140.
10. Edgar Morin, *Cultura de massas no século XX* (o espírito do tempo), Rio, Forense, 1969, pp. 97-98.

que apresenta os personagens, à semelhança do coro helênico. Não pretende ser um adereço, um mero auxiliar do texto ou da imagem. No caso de *Deus e o diabo*, afirma Paulo Perdigão, "a música precede à imagem e a seu dinamismo próprio — é a ela que a construção mecânica obedece, e não vice-versa".[11]

No ensaio *Dialética da violência*, Luís Carlos Maciel afirma:

> "O realismo crítico que é tão precário em *Barravento* e suas intuições líricas é alcançado e aprofundado em *Deus e o diabo na terra do sol* na direção do novo realismo brechtiano, no qual forma e estilo, por mais livres, esperimentais e insólitos, não são nunca fuga, repulsa à realidade, mas um instrumento de penetração mais organizado e racional nessa realidade".[12]

E é na terceira parte do filme — conforme também outros críticos — que Maciel observa o estilo de distanciamento obtido pelo ator Othon Bastos, que apresenta "uma interpretação com um claro sentido crítico".[13]

Mas enquanto as influências brechtianas em *Deus e o diabo* são apenas de objetivos, "pois nenhum dos métodos do dramaturgo alemão aparece suficientemente configurado para que se fale numa tentativa deliberada",[14] *O dragão da maldade* vai revelar, de acordo com Amengual, uma inspiração nítida do teatro épico, sem qualquer possibilidade de meios-tons:

> "Foram com certeza as estruturas teatrais do *Dragão da maldade* que levaram Glauber, apesar da honestidade manifestada várias vezes em relação a qualquer cinema didático, a se inspirar abertamente no teatro épico de Brecht

11. Paulo Perdigão, "Ficha filmográfica", *in:* Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol, op. cit.*, p. 167.
12. Luiz Carlos Maciel, "Dialética da violência", *in:* Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol, op. cit.*, p. 215.
13. *Ibidem.*
14. *Ibidem.*

para fazer algumas seqüências. A partida de bilhar *político* disputada no café pelo comissário e o professor, o dueto de amor cantado por Laura e seu amante ao modo discrepante e falsamente sentimental das canções de *A ópera dos três vinténs*, a cena de desespero do comissário de quem o professor comenta — cantando sem a dirigir a ninguém — o ridículo e a covardia são todos momentos incontestavelmente brechtianos".[15]

O efeito de distanciamento já pode ser percebido a partir do longo plano inicial do filme, um enquadramento frontal. Durante vários minutos, o cangaceiro Corisco perambula de um lado para o outro, numa gesticulação larga exagerada e com uma entonação de voz muito alta. Uma representação tipicamente teatral, acentuada pela presença imóvel da câmara, que capta a imagem como se esta fosse um palco. Quem se move é o personagem. O pedaço da imagem é uma paisagem nordestina e poderia ser reproduzido integralmente num palco teatral e com cenário pintado ao fundo. Corisco representa para a câmara, ou seja, para o espectador que o vê através da câmara. Não se trata de uma representação naturalista que leva a platéia a se identificar com o personagem. Neste longo plano, que para o espectador, habituado ao modelo de espetáculo tradicional, chega a ser "irritante", o culto da ação constante é congelado.

No cinema que explora os valores da ação constante, uma característica, por exemplo, do *western* ou do chamado *filme policial*, a imagem do personagem seria fragmentada em diversos planos a fim de provocar opticamente no espectador um efeito de movimentação. Trata-se de privilegiar as possibilidades da *montagem narrativa* segundo Marcel Martin:

> "Chamo montagem narrativa ao aspecto mais simples e imediato da montagem, aquele que consiste em ordenar vários planos, cada um dos quais significa um conteúdo de acontecimentos, contribuindo para fazer avançar a ação sob o ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de causalidade) e do ponto de vista psicológico (a compreensão do drama pelo espectador".[16]

15. Barthélémy Amengual, "Glauber Rocha e os caminhos da liberdade", *in:* Raquel Gerber, *et alii*, *Glauber Rocha*, Rio, Civilização Brasileira, 1975.

Esse não é o estilo de montagem adotado por Glauber, principalmente se nos remetermos às influências de Eisenstein. Aqui está presente, através do *efeito de choque* analisado anteriormente, a *montagem expressiva*:

> "A montagem expressiva estabelecida sobre as justaposições de planos tendo por finalidade produzir um efeito direto e exato através do choque de duas imagens; neste caso a montagem visa exprimir através de si própria um sentimento ou uma idéia; deixa então de ser um meio para constituir um fim".[17]

De qualquer forma, na imagem de Corisco perambulando diante da câmara, sem qualquer corte, não estamos diante do emprego da *narratividade* ou da *expressividade* da montagem. O "espírito manipulador",[18] para usar uma expressão de Christian Metz, não define a imagem. Evidentemente, estamos diante de um plano-seqüência, teoria cinematográfica sistematizada por André Bazin, que fazendo a crítica radical dos teóricos russos (Eisenstein, Pudovkin, Kulechov), vai minimizar o papel da montagem na realização cinematográfica.[19]

16. Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica*, Lisboa, Prelo, 1971, p. 143.
17. *Ibidem.*
18. Christian Metz, *A significação no cinema*, São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 48.
19. Ismael Xavier, *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977, p. 65. Sobre o assunto ver também o ensaio "Cinema: língua e linguagem", *in: A significação no cinema, op. cit.*, pp. 45-110; e "Discurso sobre el plano-secuencia", de Pier Paolo Pasolini, *in: Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza, 1971, pp. 61-70.

Glauber não toma partido nas discussões entre a "manipulação" da montagem e o fluxo contínuo da imagem sem cortes do plano-seqüência. Absorve, quando necessário, as duas tendências, dando maior liberdade à sua criação. Isto se refere ao seu cinema até *O dragão da maldade*, já que em seus filmes posteriores, realizados no exterior, a partir de *O leão de sete cabeças*, será dado maior ênfase ao emprego do plano-seqüência e a montagem minimizada.

Se a imagem é a de um plano-seqüência, a representação, como já foi dito, é brechtiana.

> "O artista deseja dar a impressão do estranho, do insólito. Consegue este objetivo observando tanto a sua representação como a si mesmo como uma terceira pessoa. É dessa forma que imprime a marca do insólito nas coisas representadas. Essa arte de interpretação tira as coisas cotidianas da esfera do *natural*".[20]

Nada mais *antinatural* que a representação coreográfica, expressivamente gestual, de Corisco diante da câmara. Nada mais fora dos esquemas de construção psicológica dos personagens de acordo com as produções cinematográficas habituais, ou melhor, de acordo com o modelo de representação das narrativas da cultura de massa, onde se inclui não só o cinema como também a literatura, as histórias em quadrinhos e a televisão:

> "Como toda cultura, a cultura de massa elabora modelos, normas; mas, para essa cultura estruturada segundo a lei do mercado, não há prescrições impostas, mas imagens ou palavras que fazem apelo à imitação, conselhos, incitações publicitárias".[21]

O dragão da maldade, transcendendo as lições brechtianas, é uma representação inteiramente ligada às leis de evo-

20. Brecht, *op. cit.*, p. 93.
21. Morin, *op. cit.*, p. 115.

cação teatral: "Meu filme é teatro — insiste Glauber — e está ligado a quatro séculos de representação".[22]

Diz Amengual:

> "O que nos filmes anteriores de Glauber era aspecto teatral em *O dragão da maldade* torna-se realidade, estruturas teatrais; o que nos filmes anteriores de Glauber era teatralidade fica resolutamente teatral. Teatro é o drama, o desempenho, o ritmo; são as roupas, os acessórios; principalmente o tempo do teatro e seu espaço, os locais da ficção".[23]

O crítico italiano Enzo Strada amplia a combinação de vários elementos de *O dragão da maldade*, incluindo a tragédia grega (a presença do coro e da catarse), tragédia elizabetana (o senso shakespeariano das torpes intrigas e das cobiças paixões), potência dramática do cinema japonês (o clima violento e áspero, épico e barbárico das lendas dos samurais), que confluem realmente para uma atmosfera nacional-popular feita de folclore, de tradições, de mitos, de componentes etnológicos que se fundem harmonicamente no simbolismo e na alegoria da atualidade política. O conjunto é sempre talhado numa dimensão que lembra o romanceiro português, as baladas dos cantadores, as representações coreográficas, conduzidas e representadas nas praças da vila com o acompanhamento do coro (uma autêntica evocação desse teatro é o duelo entre Antônio e Corisco).[24]

22. Glauber Rocha, Entrevista à revista *Image e Son*, Paris, n.º 236/ Fev., 1970.
23. Amengual, *op. cit.*, p. 111.
24. Enzo Strada, *L'Observatore Romano*, Vaticano, 28 dez. 1969.

Hanns Eisler no Brasil

Willy Corrêa de Oliveira

Entristece-me o fato de — eventualmente — causar alguma estranheza e, sobretudo, decepção se afirmo que, no Brasil, Eisler não tem repercussão nem ressonância alguma.

Mas sobra-nos, *e não é pouco*, a certeza de que Hanns Eisler virá a ter um lugar em nosso país. Há — sobre esta questão — fortes indícios: desde o fato de estarmos aqui reunidos para — de certo modo — celebrarmos Hanns Eisler, até a pura constatação de que como disse o compositor do Hino Oficial da República Democrática Alemã: "A cultura burguesa não é universal como se pensa, é apenas a cultura de uma classe. A classe dominante".

Ora, cuidamos um pouco sobre o sentido desta frase lúcida e inquietante — porque se não tomarmos providências saneadoras urgentes, estaremos todos em perigo. Eis: "A cultura burguesa não é universal como se pensa, é apenas a cultura de uma classe. A classe dominante". Quando esta frase foi dita, ainda dispúnhamos de tempo e espaço para, sobre os escombros da Segunda Guerra Mundial, confeccionarmos a ilusão da *NEUE MUSIK*, dos festivais de Darmstadt, de Donaueschingen, e com a ajuda de Anton Webern (em especial e de quem escondemos por muito tempo sua adesão sincera ao nazifacismo; e sobre quem só

se falava de sua missão como mártir da arte, do homem que tanto sofrera porque: "Viver é defender uma forma"). Pois, pois por aqueles tempos conseguíamos substituir a música de Eisler pelos pontilhismos pós-weberenianos, por estruturas matemáticas em lugar de uma consciência de nossa situação efetiva de análises combinatórias de sons eletroacústicos a tão altos níveis de intensidade que, por um largo interlúdio, chegamos mesmo a acreditar que fazíamos algo de novo e bom para a "HUMANIDADE"... Nós, os fiéis mandarins dos senhores da guerra. E assim, por tantos anos, conseguimos afastar Hanns Eisler de nossas salas de concertos — quase sempre vazias (é verdade!); mas os anos foram passando... e vieram tantas novas tentativas criativas quanto poderiam preencher volumosos catálogos de delírios de subjetividades, de autismos variados, de sonoras esquizofrenias de muitos barulhos para nada, de silêncios sintomáticos, e tudo isto tão cultivadamente egocentrado: esforços de típicas "personalidades artísticas" que os abismos entre tantos ismos e as individualidades (não menos cultivadas dos ouvintes cresce em proporção geométrica...).

Não, não é à toa que já começamos a discutir Hanns Eisler... E aqui entre nós: já não é sem tempo... Urge!

Não sei se vocês sabem, mas acabo de fazer o casamento de minha filha.

Não quero dizer que sempre tive uma atitude positiva em relação ao casamento de minha filha com o Sr. Macheath. Só fiquei realmente convencido de que ela tinha feito uma escolha acertada quando lancei um olhar sobre as esplêndidas obras de meu genro. Vi que seu objetivo era servir às camadas inferiores. Sempre pensamos com certo desprezo nas classes inferiores; mas é uma grande injustiça. Essa gente pode ser menos culta do que nós, suas maneiras podem ser mais rudes, grosseiras até, talvez eles tenham apenas uma noção vaga da necessidade de todos os homens, de classe alta ou baixa, viverem em harmonia para que tudo que não caia no nível animalesco que é freqüentemente o deles; tudo isso não altera a necessidade de nos interessarmos por eles. Eu gostaria logo de fazer uma sugestão prática: os senhores,

e você meu caro genro (apontando para um lugar na platéia), vendem navalhas e relógios, objetos domésticos e não sei mais o quê, mas o ser humano não vive só disso. Estar apenas barbeado e saber as horas não significa que está tudo bem. Precisam ir além, amigos, precisam vender-lhes também cultura, quero dizer, música, livros, penso especialmente em romances baratos, coisas que não mostram a vida cor de cinza, mas a pintam e tocam em cores claras, que transmitem ao homem comum um mundo, lhe dão a conhecer as regras refinadas das classes mais altas, a vida tão cobiçada dos socialmente privilegiados. Não falo dos negócios que se podem fazer com isso — e podem ser consideráveis. Falo da humanidade, a quem se pode prestar um serviço. Em resumo, falo aqui de minha família, apenas para dar uma pequena sugestão.

De qualquer forma, no atual estágio de desenvolvimento cultural que atingimos, não podemos mais, nem mesmo devemos fazer ouvidos surdos para as palavras de Hanns Eisler: "A cultura burguesa não é universal como se pensa, é apenas a cultura de uma classe, a classe dominante". E é lógico que uma classe dominante em crise também é a produtora de uma crise espiritual dominante. Se não somos idiotas, verificamos em nossas letras, em nossos pentagramas, em nossas argilas, mármores, metais, em nossas sofisticadas artes eletrotecnicamente transistorizadas e computadorizadas, que produzindo-as na plena decadência de um ego agigantado (em seu desenvolvimento desordenado) e sem norte, não podemos deixar de estar produzindo uma arte decadente, sofisticada, e sem teleologia tangível... Em momentos como o que vivemos espiritualmente e com uma economia que não dá mostras de revigoramento... bem...: É melhor trazermos Eisler para o nosso seio do que mantê-lo artificialmente afastado, quando não temos nada que possivelmente ocupe as atenções por mais tempo... Já li em alguma de "nossas" obras de arte — "tudo está feito"...

O lucro líquido dos quinze bancos que já publicaram balanços semestrais soma Cz$ 4,7 bilhões, o equivalente a 500 quinas da Loto, apurou o DIEESE. O Bradesco ocupa

o 1.º lugar com Cz$ 1,535 bilhão, seguido do Banco do Brasil, com Cz$ 1,530 bilhão. Os quinze bancos acumularam Cz$ 23,3 bilhões de depósitos à vista no 1.º semestre do ano. O Índice Bovespa da Bolsa de São Paulo voltou a cair na sexta-feira e fechou a semana com queda acumulada de 8,0%. No Rio de Janeiro a Bolsa movimentou Cz$ 416,0 bilhões. O Índice Bovespa, apresentou baixa de 31,1% na média (5.094,84 pontos) e de 0,5 no fechamento (5.150,54 pontos). O Índice Dow Jones, da Bolsa de Nova York perdeu 3.66 pontos para fechar em 1.782, 62 pontos. Em Londres, o *Financial Times* fechou em 1.217,40 pontos com baixa de 4,1 pontos.

Em vista de tudo o que estamos relatando, amigos, é bom que incorporemos Eisler ao nosso patrimônio cultural. É melhor que façamos isto; *NÓS*, do que deixarmos que *OUTROS* o façam... (Seríamos ingênuos se contrariássemos as evidências: a sombra de Hanns Eisler vem-se projetando, desde alguns anos (e cada vez mais) como uma ameaça à nossa cultura "ocidental", "branca", ainda "machista", "adulta", "cristã". Como proceder então? Deixar que tal sombra escureça o caminho de nossas liberdades de criação — para falar só desta "liberdade"? Ou tentamos, já, através da irmanização de nossas luzes individuais, a iluminação desta sombra? E é sobre este ponto, deveras singelo, que eu gostaria de, aqui, nesta noite, fazer de minha modesta intervenção uma revelação. Visto que a ignorância do trabalho e pensamento de Hanns Eisler já não produz os frutos desejados... (Como que interrompendo-se, e para a platéia, com ansiedade): onde estão os Stuckenschmidts, os Adornos, Marcuses e outras Escolas de Frankfurt de hoje?

Diante de fatos, só feitos. Resta-nos, sim, sabermos pasteurizar Eisler de tal modo que o perigo de sua mensagem (a sua sombra) não nos turbe instantaneamente. Trata-se, pois de adiarmos a compreensão das idéias de Hanns Eisler para mais adiante, o mais tarde possível! Precisamos ganhar tempo... Se já não contamos hoje com oráculos como a "Escola de Frankfurt", dos bons tempos, podemos trabalhar com afinco em congressos, simpósios, painéis... e

ainda é possível a lição de um humilde John Willet, Massimo Mila, Peter Hepple, Gerard Condé...

Seja como for, a hora se aproxima do instante em que teremos que aceitar Eisler como já aceitamos Brecht. Mas quero deixar manifestas *a todos os presentes* algumas idéias de Hanns Eisler. E não me digam que não tenho razão quanto ao caráter nefasto de tais idéias: "A cultura burguesa não é universal como se pensa, é apenas a cultura de uma classe. A classe dominante".

"É singular que gente que não tenha nada a ver com o marxismo devore Brecht como se tratasse de pãezinhos quentes."

"O Sr. Karl Busch disse: 'No campo da arte deve-se oferecer somente o melhor, o *kitsch* está excluído. Aquilo que é bom para o milionário está bem para o operário'. Sem modificar a situação social na qual existem milionários e operários, se procura deste modo a elevação apenas espiritual do operário... à altura cultural do milionário."

"No momento em que o compositor moderno não tem mais público mas somente se promove privadamente, este tipo de compositor pode fazer o que bem entenda. Este compositor só depende de sua receita, de seu gosto pessoal. Se pelo menos isto pudesse garantir uma cultura musical boa"...

"Os compositores modernos vivem em torres de marfim, afastados da realidade. Suas obras não refletem as grandes lutas do homem contra o homem. Suas obras só expressam suas mais íntimas emoções, ou são obras de puro caráter técnico, de interesse para especialistas."

"Cada manhã, na mesa de trabalho não me sento para '*me exprimir a mim mesmo*' — coisa que me nausearia terrivelmente... o que tenho que resolver é como compor algo de prático, de útil para a luta do proletariado, com um eficiente material musical."

"O compositor moderno não deve estar afastado dos movimentos de massa. Não é suficiente sentar-se em seu estúdio e de *lá* escrever para o movimento das classes trabalhadoras. Ele deve tomar parte ativa na vida do dia-a-dia e nas lutas da classe trabalhadora."

"Um músico revolucionário da classe trabalhadora deve aprender a ser crítico em matéria de arte. Não deve se deixar levar pela 'beleza' mas deve se perguntar: vai isto ajudar sua classe, é inútil ou mesmo prejudicial?"

"O compositor moderno deve deixar de ser um parasita, para se tornar um combatente. No tempo das grandes lutas dos homens contra os homens por um mundo novo, os músicos não deveriam mais ser desertores."

"Nós, materialistas, consideramos baixeza a execução, diante do proletariado escravizado e faminto, de uma sinfonia, como por exemplo a 9.ª de Beethoven, na qual se diz: 'Todos os homens se tornam irmãos', para distraí-lo."

"A pergunta de Hegel 'Que foi que se perdeu?' pode agora ser reformulada: melodia de marcha 'Quem está marchando e por quê?' A FÉ — 'Quem crê em quê?' ALEGRIA DE VIVER: 'Quem sente esta alegria? As respostas devem ser concretas. Porque a verdade é concreta, e a arte deve poder resistir diante dela."

"O uso dos métodos e técnicas composicionais deveriam depender — pelo menos — dos gêneros. Uma canção para criança não é um quarteto de cordas, um movimento sinfônico não é uma canção operária. Aquele que confunde os gêneros permanecerá sempre um estúpido — um estúpido por sua própria conta."

"Schoenberg afirma em seu livro *Harmonielehre* que a arte deve expressar a verdade. Nós perguntamos: Que verdade?"

"Considero Schoenberg o maior dentre todos os compositores burgueses contemporâneos. Se a própria burguesia não aprecia sua música — é pena — porque eles não têm compositor melhor. Para o ouvinte não-iniciado, a música de Schoenberg não soa bela porque espelha o mundo capitalista, tal qual é, e sem adornos..."

Agora quem fala é Brecht:

"Eisler assinala com toda razão que ao se pôr em movimento renovações com um critério puramente técnica, sem relação com a função social, incorremos em um grande risco. Quando ridicularizo a declamação antinatural dos textos, características da escola de Schoenberg, Adorno vem em defesa

e argumenta que é produto da "evolução" da música, que exige amplos e bruscos intervalos — de modo que são considerações exclusivamente arquitetônicas, e postulados de lógica no ordenamento do material musical: o que obriga os músicos a relincharem como cavalos agonizantes".

Bem... voltando ao nosso assunto: Eisler está aí, e cada vez mais, e não temos mais tido nenhum sistema dodecafônico — o que segundo Schoenberg garantiria a supremacia da música germânica por mais 100 anos... e não garantiu nada. Passaram-se os serialismos, o cageísmo, o minimalismo, e nenhum sistema de ilusões tem podido contra o impasse de nossa impotência.

Mas se não temos conseguido nada de novo em nosso degastado fronte ocidental... então... é melhor que, com argúcia, consigamos prolongar um pouco mais nossos privilégios!... Não tenho uma receita pronta, mas podemos tentar o que nossos colegas dos países "claves" têm feito. Algo próximo a John Willet.

Com eficácia o Willet escreve um prefácio para a 1.ª antologia mais abrangente da poesia de Brecht nos Estados Unidos, e recorre com insistência à colocação lado a lado (sempre!) de duas palavras reconfortantes, mágicas: NAZISMO e STALINISMO. Sem sutilezas, sem explicações de ordem histórica, econômica ou sociológica: ele simplesmente repete, a todo o momento: NAZISMO e STALINISMO. Vejamos: nas páginas XII, XIII, XV, XVIII, XIX, e por aí até o final da página XXVII. Mas isto só não basta!... Nestes tipos de prefácios a gente deve tecer longas tramas de considerações sobre problemas técnicos, exclusivamente técnicos, de tal modo que o conteúdo não seja a razão principal do poema... Se deve falar sempre que possível, e com tremor e temor: de Jdanov. Acho que em prefácios de cinco a oito folhas, pelo menos a cada duas ou três páginas. Claro que tudo isto também é válido para qualquer outro tipo de comunicação, bem entendido.

Deve-se dizer que o artista revolucionário é um gênio, mas...: sublinhando-se marcadamente que se trata de um artista genial, uma "personalidade artística" sofridamente *individual*, que lutou infelizmente (mas com idealismo) por

uma causa perdida...: a causa da luta do proletariado na batalha das classes... É preciso fazer com que estes artistas sejam vistos como individualistas como nós, mas que, mesmo "enganados", produziram no âmbito de tão atacada cultura burguesa trabalhos que, do ponto de vista "estrutural", são obras respeitáveis e, portanto, devem ser conhecidas no nosso "mundo livre". Tão "livre" é o nosso mundo que podemos conviver com estes nossos irmãos... dignos de pena por seus arroubos de rebeldia.

Devemos pintá-los, com cores vivas e fortes, como indivíduos que "não deram certo" nas revoluções, de resto sempre "fracassadas"... desde que histórica e economicamente a gente já está tão habituado a não ter necessidade de provar nada). O que é prudente é, sempre, como já disse, mencionarmos Hitler e Stalin, *sem mencionar*, é tácito, as razões históricas concretas que exigiram tais fenômenos. E jamais lembrar o que Brecht disse de Hitler, isto é: ...(digo aqui entre nós, e que não saia destas quatro paredes): que Hitler foi o maior político burguês! É muito importante saber com perspicácia, confundir.

Acentuemos sempre ao máximo o lado biográfico e artístico, e até mesmo o lado "Moral"... (desde que acentuemos que eles eram, ou são, revolucionários, porque existe, mesmo nos grandes gênios, o lado "idealista ingênuo" que sempre se esboroa ao contato das "realidades" dos países que fizeram revoluções socialistas.

Nunca, por favor, deve ser mencionada a luta de classes... Neste sentido observem, de perto, os ensinamentos do Papa João Paulo II, *o nosso* Woytila!

Para resumir: o fundamental é pasteurizar o artista revolucionário tornando-o um produto para nosso deleite... Nossos realizadores do teatro já sabem bem como obter bons resultados: inclusões de cenas de sexo implícito e explícito, muita movimentação desnecessária; ou nenhuma movimentação necessária de tal maneira que, quando for executada uma encenação política, fique patente que se trata de uma encenação chata...

E para finalizar, sempre é bom que tenhamos à disposição um outro artista do outro lado da Cortina de Ferro

para que o cataloguemos como um artista banal, lacaio da burocracia, enfim: um artista oficial... de "regimes totalitários"...

Se agora já não podemos mais colocar Hanns Eisler em uma câmara de silêncio, ponhâmo-lo em câmaras de pasteurização... Ou se preferirem outra metáfora mais degustável: ponhâmo-lo para destilação em alambiques de Mahagonny.

Mas sejamos cuidadosos. Nosso tempo já não será muito longo. E, se por forças das circunstâncias dos escombros de *nossa cultura* (em contínuas, contundentes quedas), temos que engolir sapos... que o engulamos *comme il faut*: em congressos, painéis, em salas da zona sul... e teatros "municipais", e... é isso aí...

A peça escolar brechtiana: uma experiência brasileira

Jurandir Diniz Júnior

> "A grande idéia básica de que o mundo não deve ser visto como um complexo de objetos completamente acabados, mas sim como um complexo de processos, no qual objetos aparentemente estáveis, nada menos do que suas imagens em nossas cabeças (nossos conceitos), estão em incessante processo de transformação."
>
> *Friedrich Engels*

Quando assumi a direção do Metateatro-Oficina de Artes Cênicas do Colégio Meta em 1981, examinando a obra dramática de Gil Vicente com alunos de segundo grau, conhecia a tese de Antonio José Saraiva, que aproximava a obra daquele clássico português à do alemão Bertolt Brecht, no que se refere à técnica de desarticulação do senso comum, do hábito e do costume, fazendo brotar repentinamente a incoerência, o absurdo ou a contradição.

Estávamos ensaiando *O juiz da beira*, onde um louco, deslocado para o papel de juiz, revela ao espectador dimensões da realidade que normalmente passam despercebidas.

Logo em seguida, passamos ao estudo sistemático das peças didáticas de Brecht, procurando encontrar textos que possibilitassem uma discussão criativa da nossa prática social.

A primeira experiência foi realizada com *O círculo de giz caucasiano* (1943-45), sugerida a partir do trabalho anterior com a farsa de Gil Vicente que apresentava a mesma temática, e ainda do fato histórico que mobilizava a opinião pública na época: a questão dos posseiros. Mas a contradição logo veio à tona: tratava-se de uma obra previamente destinada a atores profissionais, projetada para remeter a um produto final apre-

sentável, enquanto o grupo cada vez mais se interessava apenas pelo *processo* de trabalho.

Foi então que encontramos nas *Lehrstücke* as condições que buscávamos para um teatro realizável dentro da sala de aula ou no pátio de recreio, por estudantes, porém com obras de qualidade literária, sem o reducionismo do panfleto engajado, abertas à discussão permanente.

Nesses *exercícios de inteligência*, o educando é objeto da própria peça: é ele quem a pratica e ela foi concebida não para ser lida, nem para ser assistida, mas para ser exercitada.

Foi no período de 1926 a 1936 que Brecht elaborou sua teoria do teatro didático, produzindo o gênero *Lehrstück* (peça didática e *Schuloper* (ópera escolar), a saber:

1928-1929: *O vôo sobre o oceano (Der Ozeanflug)*
1929: *A exceção e a regra (Die Ausnahme und die Regel)*
1929-1930: *Aquele que diz sim, aquele que diz não (Der Jasager und der Neinsager)*
1929-1930: *A decisão (Die Massnahme)*
1933-1934: *Os horácios e os curiácios (Die Horatier und die Kuriatier)*

Nessas obras, o prazer não se limita ao momento passageiro do espetáculo, mas pretende se estender à política do cotidiano após a saída do teatro. Uma nova arte de espectar exige um aprendizado, mas a paixão pelo aprendizado é característica de grupos sociais oprimidos. Lenin é citado nas notas de *A decisão:* "Nós ainda não temos resposta para a questão mais importante e fundamental: o que aprender e como o fazer?" Todavia, esse teatro didático não pode ser confundido com a propaganda ideológica, pois é político sem ser partidário, é pedagógico sem ser persuasivo.

Assim, em 1982 trabalhamos com *Aquele que diz sim, aquele que diz não*, concentrados na ambígua abordagem que Brecht realiza através de uma mesma fábula: na primeira, a lição é a prioridade do interesse coletivo sobre o individual; na segunda, é a postura pessoal ante os costumes tradicionais.

Utilizamos a estratégia de partir de situações análogas vivenciadas pelos alunos no lar, na fábrica, na rua e na escola. A dimensão histórica, já dizia Sócrates, deve ser buscada no cotidiano, no "como se pensa agora".

Cada situação foi reduzida à sua célula dramática mínima, quando aparece sintetizado apenas o gesto que a identifica e que, posteriormente, seria utilizado na encenação da peça escolar.

Em 1983, o Metateatro trabalhou a parábola sobre a ascensão do nazismo, *Quanto custa o ferro?* (*Was kostet das Eisen*? 1939), a partir de pesquisas publicadas na imprensa por ocasião do cinqüentenário do III Reich. Tentamos explorar a possibilidade de experienciar as decisões de Estado a partir do gesto pessoal: a omissão do estadista e a omissão do cidadão.

No ano seguinte, a direção do Colégio Meta caiu em mãos reacionárias e mercantilistas. Prossegui meu trabalho com crianças e adolescentes matriculados em escolas da rede estadual, na periferia de São Paulo (7.º Delegacia de Ensino — DRECAP II).

Na E.E.P.G. "Cel. Pedro Árbues" (1984) e na E.E.P.G. "Prof. Gastão Strang" (1985), procurei desenvolver uma metodologia para a peça escolar brechtiana, a partir das experiências com o *gesto* realizadas nos três anos de duração do Metateatro, encenando agora *Os horácios e os curiácios*. Por essa ocasião, um curso que Paulo Freire realizou, para arrecadar fundos para instalar o seu Vereda-Centro de Estudos em Educação, despertou-me a idéia de unir a estratégia do *tema-gerador* com o *teatro-imagem* de Augusto Boal. O objetivo era introduzir a criança no uso do raciocínio dialético através de uma demonstração teatral.

Analisando a função simbólica do faz-de-conta da criança, L. S. Vygotsky salienta que é pelo *gesto* que ela atribui significado ao objeto. É pelo gesto indicativo que ela transforma um cabo de vassoura num cavalo de pau. O método que desenvolvo fundamenta-se na busca de uma gestualidade norteadora, contra o improviso aleatório: contornos na realidade social são desenhados conforme as referências gestuais pes-

quisadas pelos alunos no ambiente onde as relações humanas se cristalizam.

Na polêmica com Paul Hindemith, por ocasião de *A peça de Baden-Baden sobre o acordo* (*Das Badener Lehrstück vom Einverstandnis*, 1929) Brecht afirmou que a ópera escolar coloca a função pedagógica acima da educação artística. Ela propõe seqüências que provocam uma necessidade de explicação, de reconhecimento da realidade cotidiana. Quando a expectativa se choca com o inesperado, a crença é colocada em situação crítica. Ora, para C. S. Peirce, experiência é justamente aquilo que corta o fluxo do cotidiano e obriga o sujeito a pensar. Aqui, sem dúvida, o aspecto cognitivo predomina sobre o formal na medida em que é mais processo que produto, melhor dizendo: em que o estético renasce da funcionalidade.

Em *Os horácios e os curiácios* o texto é simbólico (cada um dos três combatentes — arqueiro, lanceiro, espadachim — ostenta bandeiras sobre os ombros, conforme o número de destacamentos que representa). Não aparecem personagens individualizados, pois a História é uma realidade coletiva. Portanto, as personagens são alegóricas: o 1.º Horácio representa a Coragem e a Disciplina, o 2.º Horácio representa o Senso Estratégico, o 3.º Horácio representa a Astúcia. Trava-se sob a forma narrativa, conforme o modelo do teatro chinês, uma batalha desigual, onde os mais fracos descobrem que pode haver muitos objetos num só objeto (uma mesma lança é utilizada de sete maneiras diferentes, conforme a necessidade do momento), e acabam simulando uma fuga que dispersa o adversário, facilitando a defesa (o inimigo dividido pode ser derrotado).

Retomando a questão da metodologia, Brent Wilson tem comprovado a contextualização social do desenho chamado "espontâneo" da criança. Por isso não tenho dúvidas em fornecer um modelo de estrutura corporal para que os alunos desenvolvam um padrão de registro de posturas baseado em rápido esboço. Após essa fase de preparo, que consiste no registro da imagem corporal, os alunos observam a comunidade e desenham os comportamentos que despertam suas

atenções. Buscando o tema-gerador, procuro localizar o assunto que mobilize o grupo e provoque o debate. Na linha do teatro-imagem, cada equipe elabora um quadro vivo ilustrando palavras-chaves associadas ao tema-gerador. As composições são apresentadas e todos, de comum acordo, remodelam as posturas e os gestos que julgam inadequados. Chegando enfim a um consenso, todos desenham à margem do texto as imagens definitivas, elaborando assim uma espécie de partitura visual da peça escolar.

Nessa fase, quando ensaiamos a seqüência das imagens, exercitando a transição de quadro a quadro, o clima é lúdico e altamente disciplinado, pois cada qual está empenhado em realizar a parte que lhe cabe, curtindo o desempenho do grupo como um todo, sem espaço para exibicionismo. E essa partitura de gestos sociais favorece uma movimentação muito próxima da dança silenciosa, possibilitando que se aprimore as qualidades do movimento do corpo no espaço.

No momento, estou trabalhando num projeto sobre a Constituinte na E.E.P.G. "Antonio Cândido Barone", tendo por base a montagem da peça escolar *A peça de Baden-Baden sobre o acordo* com os alunos do curso noturno (8.ª série do primeiro grau).

Como se sabe, o tema é a queda do aviador Nungesser e a desarticulação do conceito de herói: o coro afirma que o aviador nada seria sem as massas — da aquiescência da "pequena dimensão" do homem é que surge a estratégia revolucionária. A seguir, em *A decisão*, escreverá o elogio da militância ignorada, na aquiescência do anonimato. Nas palavras de Brecht: "Pois, ao contrário da burguesia, a classe trabalhadora não aparece como tipo, mas como massa, e seguirá sendo massa, pois nisso precisamente radica sua força. Mas o teatro precisa de tipos: essa forma particular da quantidade que é a qualidade resulta muito difícil de representar".

Buscando a medida exemplar da parábola, onde é possível a fusão entre lição e imagem, abstrato e concreto, particular e geral, o motivo do Julgamento é uma constante, conduzindo ao drama em processo que parte da falha para estabelecer uma decisão exemplar.

No projeto *A peça de Baden-Baden sobre o acordo*, a contradição fundamental tem sido a representação do mundo como algo ordenado, justo, eterno, coerente e imutável, que se obtém no trabalho dos adolescentes em questão, comprovando o quanto nossa instituição escolar tem executado com presteza sua função de justificar ideologicamente a desordem da vida. Contudo, justamente a partir do elo especular que vincula o simulacro a seu modelo, estamos podendo fazer uma releitura da experiência social dos alunos.

A divisão em classes provoca rupturas entre modos de pensar e de agir. O dissenso torna-se o fundamento da sociedade. A necessidade de estar de acordo provoca pactos eventuais, táticos. É essa estratégia que deve ser desvendada na base de cada acordo: os ardis ideológicos que mascaram os antagonismos que continuam a persistir.

Sempre lembrando que toda passagem para um saber absoluto é ilícita. Para Barthes, Brecht assume o poder maiêutico quando os demais dramaturgos abdicam dele. O "saber de não saber" socrático abre para a permanência do diálogo o direito de mudar a mudança. Exige uma nova condição de não ser sábio da própria sabedoria e de não ser ignorante da própria ignorância. Pois será pelo erro, salienta C. S. Peirce, que perceberemos a realidade: a essência da verdade consiste na sua resistência a continuar ignorada.

A padaria de Brecht

(Uma experiência teatral dos funcionários do Instituto de Pesquisas Tecnológicas)

Hugo de Villavicenzio

O Grupo

Em 1982, após vários intentos falidos, algumas secretárias, auxiliares de oficina, contadores, bibliotecárias, copeiras, engenheiros, pessoal de faxina, todos funcionários do IPT (Instituto de Pesquisas Tecnológicas), conseguiram realizar um velho sonho: formar um grupo de teatro. A iniciativa contava com o apoio da Associação dos Servidores do IPT (ASSIPT) e representava a decisão destes trabalhadores de realizar uma experiência própria de caráter artístico-cultural no âmbito da empresa. Um anfiteatro, velho e pouco utilizado, foi transformado pela ação do grupo em local de ensaio e representações.

Na sexta-feira, dia 5 de agosto de 1983, o jovem conjunto teatral estréia sua segunda montagem: *A padaria* (1929-30), de Bertolt Brecht, acontecimento que representava o encerramento de uma etapa do processo de trabalho, a elaboração do espetáculo. Elaboração gestada durante nove meses dedicados à pesquisa de campo, ao estudo e discussão da teoria brechtiana, aos ensaios e encenação da peça. A segunda etapa do processo consistia na apresentação para públicos diversos: sindicatos, escolas, universidades e bairros.

A padaria significou para o grupo de teatro do IPT o melhor pre-"texto" para falar sobre o desemprego e a violência social que reinava em São Paulo naquela época. A idéia do texto apareceu no final de 1982 e, de certa maneira, dava continuidade à temática da primeira montagem (*Mockimpott*, de Peter Weiss) num outro nível de desenvolvimento. Agora, para o homem se libertar plenamente dos seus "padecimentos", precisava agir socialmente, organizadamente. Descobrir a raiz social da sua miséria.

O Tema

Em abril de 1983, a imprensa paulista informava que, segundo a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, o número de demissões durante o mês de março fora de 5.650. Com isso o total de desempregados no trimestre subia para 64.300, aumentando para 370.200 durante os últimos 27 meses. Isso apenas na área industrial. O desemprego era pois uma das marcas de maior significação que atravessava, não apenas o estado de São Paulo, mas o País todo. E a recessão econômica trazia consigo uma seqüela de agitação social que se manifestava de maneira explosiva através dos saques cometidos por famintos e desempregados movidos pelo desespero.

Miséria, violência e desemprego, estes temas da realidade brasileira têm seus equivalentes expostos na evolução da fábula da peça. Fica claro, pois, que um dos motivos da escolha da *Padaria* radicou na sua atualidade temática. Uma segunda motivação: a necessidade de encontrar um caminho através do qual o grupo sistematizasse sua curta, porém valiosa, experiência anterior. Prática que sempre esteve localizada no âmbito do teatro amador e popular. E foi na descoberta das proposições brechtianas que o coletivo do IPT encontrou as orientações gerais que iriam nortear sua ação futura.

A Montagem

O processo de montagem da peça foi realizado em três frentes: o estudo teórico, a discussão sobre a realidade e a

experimentação prática. O estudo teórico desenvolveu-se a partir do seguinte plano de leituras: *Estudos sobre teatro*, de *Bertolt Brecht; Brecht — Vida e obra de Brecht: uma introdução ao teatro dialético*, de Fernando Peixoto; *O teatro e sua realidade*, de Bernard Dort; *O riso*, de Henri Bergson; *Lukács-Brecht, situación actual del realismo socialista*, de Francisco Posada; *A linguagem da encenação teatral*, de Jean-Jacques Roubine; e *Bertolt Brecht*, de Paolo Chiarini.

O trabalho de discussão da realidade passou por várias etapas: leitura de material jornalístico que falasse sobre desemprego, saques e outros tipos de conflitos sociais; palestras com ativistas sindicais do próprio IPT e convidados; assim como uma pesquisa de rua visando detalhar e registrar através de fotos e gravações alguns espaços e "personagens" característicos da cidade, como a Praça da Sé, o Largo da Concórdia, a Estação da Luz, o bairro do Brás etc.

No plano da experimentação cênica foram realizados ensaios de mesa, laboratórios de interpretação e improvisações. O resultado dessa primeira fase foi a montagem *Cabaret Brecht*, um espetáculo de caráter experimental e de curta duração, composto a partir de poemas e canções, assim como da famosa cena dos palhaços da peça didática de Baden-Baden. "Não se pode querer tudo na vida, sr. Schmitt!" O homem ajuda o homem? O grupo também se fazia essa mesma pergunta. Na procura de uma resposta eram achadas algumas pistas: a bondade é ineficaz, as relações humanas não são apenas afetivas, elas são também sociais, políticas etc.

Foi durante a pesquisa de campo que visitamos parques e praças, ali encontramos tipos físicos específicos, modelos para serem estudados e posteriormente desenvolvidos na construção dos personagens. Isto nos revelou o submundo do desemprego, centenas de homens e mulheres sentados em bancos, o olhar perdido no futuro incerto das suas vidas. Exércitos de subempregados, milhares de vendedores ambulantes superlotando o centro da cidade no intento desesperado de levar para casa o pão de cada dia. A flora e fauna do lumpemproletariado; prostitutas, marginais, mendigos e aleijados na dança frenética da degradação humana. Nos bairros

periféricos respiramos a atmosfera da moradia dos trabalhadores e suas precárias condições de vida. Este contato direto com a cidade, registrado em gravações, fotografias e impressões de conversas feitas na rua, foi de vital importância para a montagem. O material foi discutido, selecionado e posteriormente incorporado ao espetáculo. Por exemplo, o coro de desempregados que abre a peça, declarando que "desgraçadamente sobre comida e trabalho existem leis imutáveis e desconhecidas", era formado por personagens típicos: papais-noéis de lojas, prostitutas, anunciadores de calças Lee, cegos mendicantes, trabalhadores demitidos pedindo dinheiro, plaqueteiros de chapas de pulmão, bilheteiros de loteria, pregadores religiosos, lixeiros e engraxates.

As fotografias tiradas foram transformadas em *slides*, organizados em função dos temas propostos por cada cena, e projetados na área de representação. No início da peça, imagens do centro urbano e suas misérias; penetramos depois no interior duma padaria de periferia onde encontramos padeiros e fornos em plena ação; acompanhamos trabalhadores e desempregados em passeatas e filas intermináveis; mergulhamos nas entranhas da metrópole noturna, no labirinto dos seus prédios solitários; cavalgamos na violência desenfreada dos saques, para finalmente fixar um olhar minucioso no cadáver de um homem esfaqueado no meio da rua. Como vemos, o tratamento temático era indireto, apenas acompanhava a seqüência argumental. A imagem projetada era autônoma, criando um contraponto à ação teatral. A realidade-real da imagem cotidiana contra a realidade-fictícia da fábula dramatizada.

O dispositivo cênico do espetáculo também foi influenciado pela pesquisa. Trabalhou-se sobre a idéia de situar o espectador no meio da rua, para que a ação cênica realizasse um movimento envolvente em torno dele. Foi construído um tablado de cinqüenta metros quadrados, que ficava defronte do público, e era a área principal de representação. Um telão pintado caía por cima do tablado sugerindo um perfil de prédios com linhas vigorosas, na parte superior. Embaixo e, de ambos os lados, duas perspectivas de rua; e a parte central

era ocupada por um biombo de pano com uma alegoria sobre a padaria. Uma banca de jornais estilizada completava o cenário. Um dado importante: a porta de entrada à sala de representação comunicava diretamente com o tablado. Ao entrar, e ao sair, o público "atravessava a rua". Esta área de representação projetava-se por ambos os lados em duas passarelas elevadas, onde evoluíam os coros, até encontrar-se no fundo da sala; nas paredes tinham sido afixados *out doors*. A platéia era dividida por um corredor central que também servia como área de representação. Desta maneira os atores representavam na frente, atrás, dos lados e no meio do público. E este acompanhava o desenrolar da ação desde a perspectiva de um homem no meio da rua.

Frente ao problema da interpretação épica ou distanciada, podemos afirmar que tentamos canalizar a pouca experiência dos atores, indo à procura de uma interpretação que integrasse as funções de vivenciar e representar o personagem. Esta ação estava empenhada em resgatar, adaptar e recriar a proposta brechtiana a partir das nossas possibilidades. Na interpretação épica, os personagens fazem duas exigências muito precisas. É necessário vivenciá-los para que eles se tornem teatralmente verossímeis, e, por outro lado, requerem ser expressados de forma tal que o público perceba que não são imutáveis. Emoção e razão coexistem dialeticamente no ser humano. A luta entre estes impulsos contrários, sempre em movimento, sintetiza a dinâmica interior do indivíduo. A realidade circundante se incorpora a este no devir histórico, no seio da família, no âmbito escolar, no local de trabalho. Consideramos, porém, que este condicionamento não tem um caráter mecânico nem esquemático. Transita em ambas as direções.

Resumindo, a interpretação proposta estava baseada numa alternância constante entre emoção e razão; o personagem sente e ao mesmo tempo procura entender sua situação; o ator vivencia o personagem e ao mesmo tempo o executa. O público também é envolvido pela ação dramática, pelo destino dos personagens e ao mesmo tempo é subtraído dela pelo efeito de distanciamento produzido na interpretação do ator.

A Peça

Com relação ao texto, o grupo trabalhou com duas versões: a alemã, do próprio Brecht, que consta de apenas três cenas e que fora traduzida por colaboradores do grupo; e uma versão em espanhol da montagem do Berliner Ensemble. As duas versões foram fundidas e vertidas ao português num texto definitivo que abrasileirava os personagens (sra. Niobe Queck = d. Maria Amélia, Washington Meyer = Washington Lima) e localizava a ação dramática no Brás, um antigo bairro popular da cidade.

A padaria, uma peça pouco conhecida e estruturalmente inconclusa, foi escrita por Brecht durante os anos de 1929 e 1930, em pleno crash da Bolsa. Brecht morreu sem ver a peça montada. Posteriormente, o Berliner Ensemble fez uma versão dirigida por Manfred Karge e Mathias Langhoff, criando e acrescentando mais três cenas. A estréia realizou-se em Berlim a 13 de abril de 1967.

Na versão do grupo de teatro do IPT, a peça se inicia com um prólogo, onde um grupo de desempregados, à procura de comida e emprego, se interroga sobre seu destino. Após este apanhado geral assistimos na primeira cena a uma verdadeira "luta pelo tostão", pela sobrevivência. Washington Lima, um jovem felizardo, depois de disputar contra muitos concorrentes, conseguiu o milagre de arrumar um emprego. Porém, ganha também um inimigo gratuito: Ajax Herculano, um brutamontes que trabalha na padaria e que rouba os jornais que ele vende. Somente com muita astúcia — lutando e apanhando na frente da mãe de Ajax — Washington irá conseguir parte do dinheiro de volta.

A segunda cena, denominada "A lenha da viúva", nos apresenta as desventuras de uma mulher muito boazinha e resignada (demasiado!), dona Maria Amélia, que sobrevive fazendo alguns serviços para seu Raimundo, o dono da padaria "A Favorita". Ela, a viúva, foi incumbida de comprar lenha para os fornos da padaria, e faz isso segundo seu lema de vida: "A mim só me cabe satisfazer as pessoas da maneira mais completa possível". Mas o padeiro muda de opinião,

após uma conversa com o corretor de imóveis, o sr. Rinaldi, o qual expõe a gravidade da crise entre os setores financeiro e produtivo, e ameaça fechar "A Favorita" no dia primeiro de janeiro "se pelo menos os juros das hipotecas não forem pagos". Na volta de dona Maria Amélia, o padeiro recusa a lenha, repassa os encargos com transporte e a própria lenha para a viúva. E, para completar a desgraça, ela é despejada pelo padeiro a quem devia vários aluguéis atrasados. Os vizinhos, indignados, querem ajudar, protestam, mas a voz de Palmira, outra inquilina do padeiro, fala mais alto: "Incapazes mesmo de se ajudarem, mal alimentados, mendigando roupas, vocês insistem em falar alto?!" Os vizinhos recuam e quando tudo parece perdido eis que intervém a mão divina: a srta. Graça, membro da seita Testemunhas de Jeová, se dispõe a interceder com seus bons ofícios junto ao padeiro. Nada consegue. Então, Washington Lima, o voluntarioso vendedor de jornais, realiza um ato heróico: decide ajudar e, segurando na mão o dinheiro ganho num dia de trabalho, pede para a viúva escolher entre o dinheiro e a religião. Nesse momento, dona Maria Amélia opta certamente pelo dinheiro.

Mas, na terceira cena, "Na volta de Washington Lima", depois de ter tentado infrutuosamente vender a lenha da viúva, veremos que a profecia de Palmira começa a cumprir-se. A compaixão está fadada ao fracasso; ela sempre provoca maiores desgraças e atinge quem a pratica. Washington alimentou esperanças na viúva e nele mesmo quando saiu a vender lenha. Agora, volta de mãos vazias, e não pode pagar os desempregados que cortaram a lenha para a venda.

Na quarta cena, "A noite", dona Maria Amélia, sozinha no meio da rua com sua desgraça e seus filhos, olha para a janela das casas vizinhas, provocando novamente a compaixão de Washington Lima; ele não resiste e convida a viúva para passar a noite na banca de jornais, apesar da proibição do seu patrão. É aí então que chega um policial e confisca a banca e, por tabela, Washington perde o emprego.

Na quinta cena, dona Maria Amélia cai mais um degrau: ela se prostitui "Por um pão". Ela primeiro pede um pão; Ajax Herculano se dispõe a trocá-lo pelos favores da viúva,

nos fundos da padaria. Mas Ajax quer dar, além de pão, amor. Depois do encontro, dona Maria Amélia reaparece sorridente com seu pão sob o braço e, enquanto chama seus filhos, explica: "Para mim sempre foi uma questão de pão"!

Na sexta e última cena, a ação dramática é pontuada por dois acontecimentos de estreita vinculação argumental. A morte de dona Maria Amélia, que nos braços das Testemunhas de Jeová, defronte da padaria, descobre a existência do "Pão celestial": "A fraqueza está me vencendo, mas esta fraqueza é fortaleza, meu corpo maltratado desfalece enquanto minha alma se eleva". Sua fome, que nunca conseguiu satisfazer, é agora a menor das suas dores. A imagem de uma padaria celestial ofusca seus olhos em transe de agonia; conformismo e esperança permeiam suas últimas palavras: "Curta foi a escassez, eterna será a abundância". Este fato faz detonar o segundo movimento da cena, o saque da padaria ou a "Batalha pelo pão". Indignados, Washington Lima e um grupo de desempregados decidem tomar de assalto a padaria. "Vamos pela comida, clamam os desempregados tremendo, transformando sua debilidade em valor. Defendam a propriedade, clamam os inquilinos (forçados pelo padeiro), enquanto reforçam seus disparos com pães que não assaram!" O saque se transforma numa metáfora cruel da luta de classes; o confronto que tem uma origem emocional vai-se revestindo de contornos político-sociais. A platéia transita da identificação empática com os saqueadores até a ruptura provocada pelo distanciamento. No meio do saque, em plena batalha, há um corte na ação dramática e os personagens fazem uma dura advertência: "Oh, insensatos! Vocês pensam que assaltando uma padaria e quebrando a cara de um filho da puta de um padeiro vão melhorar alguma coisa? Isso aí não adianta nada! Nossa luta tem que ser maior! Maior e constante até chegar à conquista do poder!" Na seqüência chega a polícia para restabelecer a ordem que fora subvertida. A presença da polícia provoca o recuo dos invasores; apenas um indivíduo decide continuar a enfrentar as forças da ordem. Ele é Washington Lima; enfrenta a polícia, luta e morre. No movimento final da peça, o coro dos personagens informa: "Assim caiu

Washington Lima, hoje, às sete da noite, na esquina desta rua, lutando pelo direito de uma mulher, ele mesmo abatido, sem família, sem teto. E caiu do degrau mais baixo para um lugar, ainda mais embaixo, pela justiça!" É evidente a crítica ao espontaneísmo, assim como a advertência de que a justiça de uma luta não garante sua vitória. Existem leis que regem a ação social dos homens, é preciso conhecê-las.

Brecht e o teatro amador estudantil: observações e reflexões

Margot Petry Malnic

Tive a oportunidade de assistir a um ensaio da *Peça didática de Baden-Baden sobre o acordo* (1929), pela Escola Macunaíma em São Paulo, realizada por um grupo de jovens de 14 a 17 anos. A Escola Macunaíma é uma escola particular, freqüentada principalmente por jovens da classe média com interesse pelo teatro. Existe a fase preparatória, com corpo discente heterogêneo, pois a atração pelo teatro pode ter motivos os mais diversos. O teatro como *hobby* (a aula a que assisti foi realizada num sábado à tarde) atrai jovens sensíveis, (às vezes com problemas emocionais). Depois da fase preparatória podem freqüentar o curso profissionalizante, destinado a alunos selecionados.

O jovem professor, cuja aula observei, segue o método de Viola Spollin, *Improvisação para o teatro* (Editora Perspectiva). O ensaio consistiu de jogos e improvisações. A música de Hindemith foi substituída a esta altura por canções que todos conheciam, como *Escravos de Jó,* e a cena improvisada era uma usina atômica.

Apenas com a finalidade de nos localizarmos na cena a que assisti, eis um resumo sucinto da peça: um avião cai com o piloto e três mecânicos. As pessoas que acorrem retiram sua vontade espontânea de ajudar os acidentados com a

justificativa de que o homem não ajuda o homem. Três exemplos fundamentam o argumento de que o homem não ajuda o homem. O primeiro expõe o fato de que apesar de todas as conquistas tecnológicas, reina a fome como nunca. No segundo são mostradas vinte fotos de homens massacrando homens. O terceiro é a conhecida cena dos palhaços. Essa cena demonstra drasticamente o caráter destrutivo da ajuda humana. Dois palhaços ajudam um gigante aparentemente necessitado de ajuda, desmembrando-o aos poucos. Resta apenas o tronco da vítima e os palhaços saem com um forte sentimento de poder. O que se demonstra é o fato de que a expectativa de ajuda produz violência, pois é a violência a causadora da situação que torna a ajuda necessária. Uma das conclusões a que se chega é que ao invés de dar e receber ajuda, é preciso abolir a violência, pois ajuda e violência formam um todo. E é este todo que é preciso transformar.

A recusa de auxílio expõe o segundo complexo temático da peça, o acordo. Os aviadores acidentados devem se mostrar capazes de se anularem a fim de assumirem uma nova personalidade dentro do coletivo. Este acordo é necessário para poder participar na grande transformação do mundo, da humanidade, através do combate à exploração e à ignorância.

Foi ensaiada a cena entre a multidão e os aviadores acidentados. Ainda agora ouço dentro de mim as vozes juvenis: "Vamos ajudar os aviadores, porque estão atrapalhando o nosso jogo? Mas eles nos ajudariam? Não! Portanto nós não ajudaremos!" Essas palavras foram proferidas de uma maneira objetiva, livre de qualquer sinal de emoção. Pareciam ter assimilado a idéia central da peça de que a caridade que anda de mãos dadas com a opressão não altera a crueldade do mundo. Pelo simples fato de terem executado esta peça com sua mente e seu corpo, sentiram-se envolvidos pelo espírito humanista-racionalista, chamado científico, veiculado pela peça.

Trocas de idéias com alguns integrantes me levaram a perguntar que rumo esses jovens tomarão em suas vidas. Difícil prever, pois não expressaram intenções mais concretas,

mostrando-se hesitantes no problema da escolha profissional e ainda desinteressados em algum engajamento sócio-político. Tenho as minhas dúvidas de que cheguem a aplicar no dia-a-dia futuro o que parecem ter assimilado através desta atividade. O imediatismo e a emotividade tão comuns entre nós parecem-me sérios obstáculos ao exercício de uma ética racionalista.

Sem dúvida, o aprendizado através de uma situação de jogos ao invés da costumeira situação de sala de aula deve deixar importantes vestígios, que no futuro os levará eventualmente à reflexão também em assuntos de ordem ética. E aí essa escola de lazeres oferece uma complementação importante, porque nas escolas que esses jovens freqüentam não existe oportunidade alguma para refletir sobre questões de ética, nem são ensinados os fundamentos mínimos de ética.

Além disso, a própria situação deste tipo de aula socializa os integrantes. Os jovens dão vazão à sua criatividade na escolha de objetos, gestos e falas, mas são freqüentemente interpelados pelos seus colegas no sentido de explicar sua intenção, possibilitando a troca de sugestões. De comum acordo são aceitos então os argumentos mais convincentes.

O trabalho realizado na Escola Macunaíma deixou-me boa impressão, pois concilia o aprendizado de técnicas teatrais com reflexões de ordem ética. É muito positivo ser colocado nesta idade em contato com a concepção sócio-centrista brechtiana ao invés de cultivar grilos individualistas. Encontrei nesses amadores algumas características que vão ao encontro das espectativas de Manfred Wekwerth: ingenuidade para mostrar situações de modo direto e sem rodeios ("estão atrapalhando o nosso jogo"), aliada a uma rudeza poética. Além disso, se atêm à representação simples da fábula, sem as complicações que a erudição traz, e ainda não tiveram a infelicidade de cultivar a psicologia do inconsciente. Eis de fato "atores que percebem que o convívio perceptível entre as pessoas é mais interessante do que a vida interior e que não mergulham nos abismos impenetráveis da alma, mas que observam e representam as relações explicáveis que os homens estabelecem uns com os outros".

Mas como colocar em prática os conhecimentos adquiridos nesses ensaios? (Parece-me muito difícil em qualquer tipo de sociedade.)

Brecht depositava sua confiança nos jovens, talvez em algum tempo remoto, como testemunha também o poema conhecido por todos nós e do qual conheço várias versões em português: *Aos que vierem depois de nós* (*An die Nachgeborenen,* 1938). A tradução de Manuel Bandeira é no momento a que mais se aproxima da minha leitura do poema no original alemão. Nunca é demais ouvir este poema, veículo de um humanismo profundo, que apela mais à emotividade, o que vem a ser um complemento à racionalidade das peças didáticas.

Os jovens deveriam ler também paralelamente os poemas de Brecht, a fim de desenvolver uma sensibilidade maior. Futuras reflexões a respeito de problemas éticos poderão levá-los a escolher uma linha emotivista.

A teoria da emotividade anularia a proposição: "Como o homem não ajuda o homem, eu não ajudarei", argumentando que esta proposição não é nem verdadeira nem falsa, pois não pode ser provada. Transcenderia a função cognitiva da linguagem, sendo mera exclamação que veicula uma postura, mas não expressa uma verdade. Por isso essa exclamação não pertenceria ao domínio da razão, mas da emoção.

Estou colocando estas reflexões em discussão, porque no campo da ética não vejo como se possa integrar ao nosso dia-a-dia uma ética chamada científica.

Quem se ocupa com a observação das atividades brechtianas em escolas pode, às vezes, sofrer pequenas decepções. Por exemplo, fui procurada por um jovem músico com quem fiz uma revisão do texto da peça *Aquele que diz sim* (*Der Jasager,* 1929). Gostei muito de trabalhar com ele e, conjuntamente, encontramos algumas soluções para uma adaptação melhor do texto à partitura de Weill. Ficou de me convidar para a apresentação da peça numa escola pública — eu estava muito interessada em ver o resultado do trabalho — mas infelizmente não fui chamada para assistir ao espe-

táculo e desta maneira não tenho a possibilidade de avaliar minha participação neste trabalho.

Por outro lado existem compensações. Assim foi meu breve contato com Jayme Compri, diretor do Grupo de Teatro IVAMBA. Atrás desta sigla se esconde um nome criado num momento de euforia juvenil. Jayme explicou que este nome será substituído por um outro, pois não combina mais com a seriedade dos propósitos atuais do grupo. A sigla é derivada de um nome *nonsense*, destinado a chamar a atenção: "Influência dos ventos alíseos na menstruação da borboleta azul".

Sobre a história do grupo, Jayme informa que foi criado em 1979, na Escola Técnica Federal de São Paulo, por alunos cujo interesse mais imediato era o de expressar idéias e dessa maneira interferir na sociedade específica que é o universo escolar. Eis um ponto de partida de um grupo já socialmente mais consciente, com bastante leitura de Brecht. Montaram primeiro uma peça da autoria de Jayme *Desta vez vai começar tudo outra vez*. Essa peça teve direção coletiva do grupo e marcou sua descoberta do teatro e suas possibilidades de veicular idéias, entre outras. A segunda peça montada já foi *A vida de Galileu* (1938-39), sob a orientação de Rey Lima, professor de teatro, que ampliou essa descoberta e solidificou o interesse do grupo no que fazia.

O objetivo inicial tornou-se insuficiente e a partir da terceira montagem, *Napoleões* de Jayme Compri (1981-1982), o grupo conquistou sua independência e se lançou na tarefa de ampliar seu alcance: trocar a sociedade escolar pela sociedade em geral.

O IVAMBA se tornou então um grupo de teatro permanentemente ativo, com ensaios, montagens e apresentações regulares.

No momento o grupo está ensaiando uma entropia da obra de Oswald de Andrade, *O rei morto e o cavalo*. Não é intenção do grupo justapor as três peças *O rei da vela, A morta* e *O homem e o cavalo*, e sim combiná-las para que o espectador possa ter uma idéia comparada da obra de Oswald.

Essa encenação inclui uma ampla pesquisa de toda a obra de Oswald de Andrade, além de outros estudos a seu respeito e das correntes artísticas nacionais e internacionais que de alguma forma "dialogam" com sua produção.

A entropia possibilita a discussão sobre a função da forma: o dramático (*O rei da vela*), e o lírico (*A morta*) e o épico (*O homem e o cavalo*). Adotaram um critério de "purificar" os textos, tirando parte dos elementos dos gêneros que não era o essencial do texto em questão, por exemplo, diminuindo as intervenções do lírico no *Rei da vela*, que é essencialmente dramático, e assim por diante. Note-se que nada foi cortado totalmente, permanecendo os textos isoladamente como síntese dos respectivos originais. Os processos de preparação dos atores e criação dos personagens também adotaram a separação dos gêneros, assim como outras áreas de criação: figurinos, maquiagem, cenografia, iluminação e sonoplastia. Projeto ousado, projeto de jovens.

Retornando a Brecht, Jayme afirma que teria tido vontade de encenar mais peças de Brecht e que outros grupos amadores também o fariam, mas que as altas taxas de direitos autorais não o permitiam. Mencionou um grupo de teatro do ABC que estava com *A alma boa de Setsuan* (1938-40) ensaiada e pronta para levar a público e que teve de desistir por causa do problema de direitos autorais. Não pesquisei o assunto junto à SBAT, mas o que depreendi de várias conversas deixou-me entrever uma situação bem confusa, que, a meu ver, mereceria ser o tema de uma peça didática.

Jayme é da opinião de que todo grupo teatral que começa deve necessariamente passar por Brecht. O Grupo IVAMBA teve a sorte de iniciar com a *Vida de Galileu*, sob a orientação de um excelente profissional do teatro. Conforme compreendi, com este trabalho o grupo elevou-se consideravelmente em nível, porque foi um treino de reflexão em conjunto sobre a necessidade de compreender o passado para encontrar uma forma de agir sobre o presente, principalmente no que concerne à responsabilidade do indivíduo diante da coletividade.

O estudo desta peça e a comparação de suas três versões são especialmente profícuos para assimilar de modo direto a evolução do pensamento de Brecht, podendo tirar conclusões muito elucidadoras um grupo mais adulto e que se iniciou na vida teatral com a premissa de que é preciso interferir na sociedade.

Mulheres resistindo... sob o signo de Brecht

Arines Ibias

Mulheres resistindo... sob o signo de Brecht é o título de um espetáculo teatral, composto de poemas, canções e cenas de peças de Bertolt Brecht, sob nossa direção.

Realizado a partir de uma seleção pessoal, cujo critério foi apresentar uma amostragem de algumas das personagens femininas na obra brechtiana, esse trabalho poderia ser considerado como o resultado do estudo das diferentes temáticas de um autor, a partir das falas de algumas de suas personagens.

Por que Brecht?

Para melhor entendimento de nosso desembocar em Brecht, convém que se faça uma citação sobre os dois momentos anteriores de nossa trajetória, em que nos encontramos, sempre apressadamente, com a oportunidade de trabalhar com o referido autor:

1.º 1969 — *A ópera dos três vinténs,* sob direção de Luiz Paulo Vasconcellos. Montagem de final do Curso de Arte Dramática, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob direção, na época, do professor Gerd Borheim.

Essa primeira oportunidade coincidia com nossa estréia como ator de teatro, período no qual nosso ego superava qualquer obra dramatúrgica, fazendo com que a fonte maior

de nossa atenção estivesse voltada muito mais para a nossa pessoa do que para a importância do autor que representávamos, infelizmente.

2.º 1974 — *Brecht em câmara,* roteiro de Luiz Arthur Nunes e Maria Helena Lopes, sob direção de Maria Helena Lopes.

Essa segunda oportunidade de atuar como ator coincidia com um convite para atuar como professor em Porto Velho, Rondônia, o que nos parecia mais significativo para o momento do que atuar num palco de Porto Alegre, fazendo com que fôssemos substituídos duas semanas após a estréia do espetáculo.

Assim sendo, desses dois contatos com a cena de Brecht, o que de mais forte restou foi a vontade de resgatar meu compromisso com o dramaturgo, encarando-o de frente: deixando de lado outros possíveis empecilhos para o rendimento de meu trabalho junto àquele autor que tinha de mim, passados os primeiros anos de carreira, o maior respeito. Como a partir de 1979 dedicava-me à direção teatral, em 1981 resolvi desenvolver um projeto que culminaria com a montagem de um espetáculo de autoria de Bertolt Brecht.

Uma vez Brecht, qual o texto?

No desenvolvimento de nossa produção artística, muitas são as variáveis levadas em consideração quando da tomada de decisão que determina um novo trabalho.

Neste caso específico, havia a vontade de gratificarmo-nos através da seriedade que o autor propunha em seus textos e, por outro lado, havia uma particularidade que dizia respeito ao contexto cultural de minha cidade, Porto Alegre. Contávamos com Irene Brietzke, diretora com três montagens[1] seguidas de Bertolt Brecht, as quais, devido ao sucesso alcançado junto à crítica e público, tornavam o autor já bastante referenciado no contexto cultural porto-alegrense.

1. *O casamento do pequeno-burguês, Salão grená e Happy-End.*

De posse destas duas variáveis principais, passamos então a buscar a obra que deveria ser montada, fazendo leituras e releituras da literatura brechtiana disponível, mesmo porque não pretendíamos realizar uma leitura exaustiva do autor.

Conforme íamos nos aprofundando na pesquisa (foram doze as obras a que mais nos detivemos) íamos confirmando a importância das personagens femininas para o escritor teatral em questão.

Os recados colocados nas bocas femininas bem como as situações em que as mesmas se vêem envolvidas são reflexões de alta significação, denúncias que extrapolam o universo da mulher para nos fazer refletir sobre a condição humana. Isto posto, chegamos à conclusão de que embora pudesse se compor um espetáculo a partir de falas de personagens femininas, ele não redundaria num espetáculo feminista, o que não era a proposta inicial; ele seria, isto sim, um espetáculo que serviria para uma reflexão de nossa relação com o sistema em que estávamos inseridos. Decidimos, então, que o texto seria uma colagem de falas de personagens femininas.

Uma pergunta sobre essa conclusão anteriormente chegada poderia ser feita até hoje: foi realmente a partir de uma leitura imparcial que constatamos que as mulheres tinham importante papel na obra de Brecht ou simplesmente por já termos essa constatação é que nos lançamos nesta empresa para apenas confirmar o fato?

Uma certeza tínhamos, por outro lado: estávamos buscando textos para serem ditos por atrizes e com afinco nos lançamos nesta maravilhosa tarefa.

Ao final desta etapa, eram tantos os textos interessantes que o material coletado daria mais de um espetáculo.

Partimos para a seleção, considerando não só o conteúdo, mas também a forma de apresentação desse conteúdo. Sendo um espetáculo que se caracterizava por apresentar uma colagem de textos, era necessário que o mesmo se compusesse

O QUE	FOCOS	TEMAS PARA DISCUSSÃO
Prólogo		
— "Balada de Hanna Cash"	Submissão	O homem determina o destino da mulher que o ama, tornando-a submissa a ele, que é brigão, valente e corajoso, ao passo que ela é paciente, companheira e passiva?
1.º Ato		
— "E que ganhou a *mulher do soldado?*"	Alienação	
— *"Balada da prostituta judia Marie Sanders"*	Prostituição	Uma vez subjugada, a mulher mais facilmente prostitui-se, assim como qualquer ser humano que se deixa subjugar termina se vendendo?
— *"Canção da rapariga"*		
— *Cena de* **Luz nas trevas**		
— *"Jenny dos piratas"*	Capitalismo	
— *"A moça afogada"*		
— Cenas de **Sr. Puntila e seu criado Matti**	Exploração humana	As relações entre patrões e empregados são relações de exacerbação do poder?
As noivas matinais do Sr. Puntila		Mais facilmente apresentam-se situações de envolvimento sexual passageiro, uma vez que os patrões "dispõem" integralmente de seus empregados?
Histórias Finlandesas		
Conversa sobre Caranguejos		
2.º Ato		
— Cenas de **A alma boa de Setsuan**	Dominação	Existe uma tradição de passividade em relação à injustiça humana, embora apareçam esporádicas vozes que se insurgem contra a exploração e a miséria?
No Parque da Cidade ao Anoitecer		
Numa Praça em Frente à Tabacaria de Chen Tê		
— Cena de **Terror e miséria do Terceiro Reich**	Discriminação racial	Nas relações afetivas e conseqüentemente nas relações familiares, podem se reproduzir as situações de dominação, acomodação, insegurança e abandono, fomentando, para fechar o ciclo, o espírito revolucionário?
A mulher judia		
— "Esperarei por ti"	Guerra	
— "Cantar da mãe alemã"		
— "Fala do amado que vai para a guerra"		
— Cena de **Terror e miséria do Terceiro Reich**	Delação	
O delator		
— "A infanticida Maria Farrar"	Aborto	
— Cenas de **Os fuzis da senhora Carrar**	Revolução	

basicamente de poemas, canções, cenas curtas ou bifes[2], pequenos trechos que, de imediato, apresentassem condições de serem entendidos independentemente da peça na qual estavam inseridos, para, posteriormente, aparecerem harmonizados no todo do espetáculo.

Durante esse período da seleção, o que havia, portanto, era o cuidado com cada pequena parte que iria compor o espetáculo e não com o encadeamento que seria dado a essas cenas. Isso viria aparecer somente mais tarde, quando os ensaios já estavam bastante adiantados, fazendo com que o espetáculo apresentasse a seguinte estrutura, em sua primeira montagem, como pode-se observar no quadro da página anterior.

Embora o texto proponha ao público uma série de reflexões, orientamos a atenção de nosso trabalho para alguns focos específicos e elaboramos alguns focos para discussão, conforme o quadro anterior. Mas na síntese, haviam três pontos básicos sobre o qual os poemas, as canções e as cenas convergiam: a exploração do homem pelo homem, as relações entre patrões e empregados e as relações familiares.

Como a obra de Brecht é revolucionária, optamos por encerrar o espetáculo com a não menos revolucionária *Senhora Carrar*.

A peça cumpriu sua temporada prevista no Auditório do Instituto Goethe e teve uma segunda temporada no ano seguinte na Sala Álvaro Moreyra, do Centro Municipal de Cultura/Porto Alegre. Nessa segunda temporada de *Mulheres resistindo...*, optamos por tornar o espetáculo mais denso, fazendo-o em ato único. Foram retiradas: Cena de *Luz nas trevas*, "Jenny dos Piratas" e *Conversa sobre caranguejos* (Cena de *Sr. Puntila e seu criado Matti*), e foram feitos vários cortes em *As noivas matinais do sr. Puntila* e *Histórias finlandesas*, também de *Sr. Puntila e seu criado Matti*. "Balada de Hanna Cash" deixou de ser o prólogo para fazer a ligação entre os antigos 1.º e 2.º atos.

2. Linguagem popular em teatro para significar longos trechos de fala de um ator.

Que atores deveriam atuar neste espetáculo?[3]

Conforme Lionel Abel, em *Metateatro — Uma visão da forma dramática*: "Um de seus (B. Brecht) recursos favoritos era pedir a seus atores que representassem uma emoção como se estivessem contando como outra pessoa a houvesse sentido". Ora, sabemos que o entendimento de uma emoção é facilitado pela anterior experimentação dessa mesma emoção, ou pelo menos de algum outro sentimento parecido. É a experiência de vida facilitando o trabalho do ator. Portanto, decidimos que os atores deveriam ter boa experiência profissional e também de vida. Deveriam ser elementos em condições de enfrentar grandes responsabilidades e deveriam, entre outras tarefas, complementar a leitura dos trechos selecionados, com leituras dos textos integrais das peças, enriquecendo assim nossas discussões, pois os fragmentos que compunham o espetáculo caracterizavam-se por defenderem pontos de vista, apresentarem idéias contundentes, enunciarem problemas sociais e apontarem alternativas para a solução de problemas sociais.

Os atores precisavam, além da sua preparação técnica (para não cair na situação evidenciada em minha primeira experiência com Brecht, conforme já me referi anteriormente), apresentar condições de vida suficientes para que o entendimento dos textos partisse de uma ressonância interior com sua bagagem vivencial (isto não queria dizer que os atores deveriam ser *velhos*). Além dos conhecimentos teatrais, deveriam ter conhecimentos de história, filosofia, política, sociologia e da psicologia das relações humanas, para melhor poderem comentar o conteúdo das cenas. Precisava de pessoas que representassem emoções e não apenas que fossem capazes de sentirem emoções.

3. *Mulheres resistindo...* com Ida Celina, Izabel Ibias, Mirian Ribeiro, Neila Kiesling e José Baldissera, que foi substituído por Maurício Guzinski, na segunda montagem.

A colagem de textos é coerente com a essência da representação de Brecht?

Em determinado momento do processo, perguntávamonos: haveria coerência entre a proposta de trabalho com Brecht e a forma escolhida, a colagem? Concluímos positivamente.

Na colagem de textos, embora os mesmos estivessem "costurados", permitindo uma evolução que vai desde a submissa Hanna Cash à revolucionária senhora Carrar, a cada cena, monólogo ou conjunto de poemas, faziam-se pequenas secções, onde o público pudesse ser ativo, refletindo sobre o que viu, para que juntos, artistas e público, efetivássemos a idéia de que o espetáculo se refere à vida mas não é a vida.

Ainda convém lembrar que a colagem, de certa forma, dessacraliza o espetáculo teatral, despe a encenação de uma mística maior e faz com que o teatro mais facilmente insira-se numa realidade, oportunizando com que encontrássemos um outro ponto de convergência entre a colagem e a essência brechtiana.

Por fim, se traçássemos, ainda, um paralelo entre a atriz principal e a heroína, também a colagem serviria para auxiliar na demolição do herói e para isso dividimos os textos de maneira que cada atriz tivesse seu solo, terminando assim também com a figura da atriz principal.

Ao encerrarmos, gostaríamos de citar o próprio Brecht em "Maria Farrar":

> "Mas vós, por favor, não vos indigneis,
> toda criatura precisa da ajuda dos outros".

Brecht na província: tentativa de aceitar «propostas»

Doloris Ruth Simões de Almeida

Não necessito de pedra tumular

Não necessito de pedra tumular, mas
Se necessitarem de uma para mim
Gostaria que nela estivesse:
Ele fez sugestões
Nós as aceitamos.
Por uma tal inscrição
Estaríamos todos honrados.

Brecht

Em Florianópolis, SC, tenta-se aceitar propostas. Propostas no sentido das que o próprio Brecht se refere em sua poesia "Ich benotige keinen Grabstein" (Não necessito de pedra tumular, 1955).

Por relatos e testemunhos de amigos e discípulos, sabemos que Brecht encarava a morte como um acontecimento natural, sem falsas emoções,[1] e que se preocupava não só com *os* que viriam após,[2] mas também *como ele* seria após.[3]

Hans Mayer[4] relaciona este possível epitáfio com o poema "Die Teppichweber von Kujan-Bulak ehren Lenin" (Os tecelões de Kujan-Bulak homenageiam Lenin, 1929), conclui pela semelhança do conceito de homenagem de ambos os poemas, que tem conotação utilitária e o reconhecimento institui uma práxis a difundir.

1. Hans Mayer, "Brechts Tod in Berlin", *in: Theater heute,* Heft, 3, 1984.
2. Bertolt Brecht, "An die Nachgeborenen", *Gesammelte Werke,* 9, Frankfurt a/M., Suhrkamp, 1977, p. 722.
3. Ernst Schumacher, *Brecht, Theater und Gesellschaft im 20. Jahrhundert,* deb, Westberlin, 1973, p. 20.
4. Hans Mayer, *Brecht in der Geschichte,* Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1976, 188.

Mas, afirmando que Brecht está presente nas províncias brasileiras, e que elas tentam trabalhar com suas obras como propostas, não estaríamos nós, talvez, atrasados vinte anos? Não estariam os grandes entendidos de Brecht no teatro europeu sorrindo (ou só rindo) de nosso subdesenvolvimento?

Em 1978 Ernest Wendt, por ocasião das comemorações dos 80 anos de Bertolt Brecht em Frankfurt am Main questiona: "Precisamos dos jubileus para lembrarmo-nos, pelo menos oportunamente, ainda dele? Dificilmente pode-se hoje afirmar que sua obra ainda esteja notoriamente viva e eficaz — excluindo os grossos compêndios que entopem nossas estantes de livros".[5] Continuando, enumera as figuras importantes da direção teatral alemã de hoje, como Niels-Peter Rudolph, Neuenfels, Dorn, Peymann, Zadek, Peter Stein, que teriam pouco ou nada trabalhado com Brecht, e afirma: "E se não esquecemos de enumerar nenhum importante, então resta o que pressentíamos: há quinze anos o responsável por Bertolt Brecht é Peter Palitzsch, ele apenas em todo esse campo, desde que o corajoso Harry Buckwitz também se afastou".

Esse bastião de Brecht está entre nós, encenando no Rio *A verdadeira vida de Jonas Wenka* com o grupo Tapa e esperamos que o grupo encenador possa vir até às províncias, porque elas estão curiosas, motivadas, interessadas para saber e conhecer mais Brecht.

Se na Alemanha fala-se de um cansaço ou de uma ineficácia de Brecht, por que não afirmar um renascimento ou ressurgimento de Brecht na América subdesenvolvida?

E por que não Brecht justamente, fazendo propostas, para superar o subdesenvolvimento?

E por que não Brecht, fazendo propostas, para auxiliar na tão almejada instituição democrática desses países?

E por que não Brecht — o perseguido, queimado, emigrado, exilado para estímulo dos escritores brasileiros, amor-

5. Ernst Wendt, *Zum 80. Geburtstag von Bert Brecht.* Ein Diskussionsbeitrag, Kolloquium zum 80, Geburtstag von Bertolt Brecht, Frankfurt a.M., am 28. 29. u. 30. September, 1978.

daçados, igualmente perseguidos e exilados durante esses longos decênios?

A "província" a que me referi é entendida pela gente de teatro de Florianópolis com o sentido de distância dos centros polarizadores como Rio e São Paulo; como espaço onde a informação se dá com atraso, precária ou distorcida; como lugar de ausência ou carência de eventos culturais e artísticos; como âmbito de deficiente formação cultural e educacional.

Carecendo de atividades cênicas bem estruturadas, os artistas amadores de teatro da capital do estado procuram o contato com o público através da formação de grupos (de teatro), que ora têm duração efêmera, ora conseguem se manter, graças ao talento, entusiasmo ou a fibra de alguns poucos.

Em inícios de 1981, um grupo de aproximadamente dezesseis pessoas, a maioria sem experiência de teatro, passou a reunir-se com um objetivo bem definido: montar a peça de Bertolt Brecht *Os fuzis da senhora Carrar* (1937). O texto — cópia datilografada, em poder de um dos integrantes, desconhecendo-se assim a publicação e tradução — foi objeto de leitura e discussão durante aproximadamente dois meses, focalizando o tema da significação da mulher justamente naquele momento político brasileiro.

Considerando não se encontrar um paralelo adequado e não vendo justificativa como montagem histórica naquele momento de transição, concluíram por encerrar os estudos. Estavam reduzidos a cinco pessoas, mas o entusiasmo em torno de Brecht marcou a escolha de uma nova peça. Nesse momento nasce um novo grupo de teatro amador em Florianópolis: *O Dromedário Loquaz*. (Vide anexo II.)

Segundo entrevista[6] do diretor do grupo, Isnard Azevedo, houve, com Brecht, "a tentativa de encontro com o momento, o estímulo ideológico, buscando o engajamento político com a realidade social imediata, Brecht como padrinho de ensinamento e orientação. Brecht fazendo propostas. *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo* (1929) servia ao espaço Florianópolis, havia concordância com a mensagem e a idéia de processos de transformação".

6. Entrevista em agosto de 1986.

O espetáculo fora criado com base na citação de Brecht: "Existem muitos objetos num só objeto". Assim, com apenas quatro atores, montou-se a peça em que "existem muitos atores num só ator".

Continuando, Isnard refere: "Não desprezando o trabalho de laboratório nos moldes grotowskianos, o diretor se viu desafiado pelo estranhamento de Brecht, optando finalmente por um distanciamento, tangenciando com a teoria de Grotowski". Visava-se assim "que o público contatasse uma nova forma de imagem cênica".

A discussão do grupo, em torno das alternativas de montagem, se baseava na "importância do laboratório, que permitiu ao ator uma liberdade de criação de movimentos fundamentados em exercícios de compreensão, que levaram o diretor a compor o texto como quadros seqüenciados".

Com um elenco de apenas quatro atores, o critério fora o de "fixar a figura do aviador e do mecânico em dois dos atores nos quadros em que essas personagens ocorriam e trabalhar com os quatro atores nos demais quadros, onde os dois não atuavam".

Isnard Azevedo recorda as seguintes indicações e adaptações da *Peça didática de Baden-Baden sobre o acordo*: Espaço cênico — O espetáculo foi concebido a partir de uma estrutura axial, fixando dois extremos, onde em cada um se localizavam uma cadeira, um cavalete, sobre este afixado em um painel, onde se lia "o homem não ajuda o homem" e, no outro, "A importância do estar de acordo"; apoiados nos cavaletes, dois bonecos executados com fazenda de algodão branca, caracterizados como aviador e mecânico. A identificação destes dois "bonecos" ocorria logo no início do primeiro quadro, quando os atores neles colocavam um elenco do figurino, que os caracterizava como tal: no boneco-aviador uma echarpe e no boneco-mecânico um pano sujo de graxa. Para limitação do espaço — uma vez que o espetáculo era apre-

sentado em um salão do antigo prédio da Alfândega — foi utilizado um material-base: jornal, como suporte conceitual para a proposta cênica, ora em longas tiras sobre o espaço da representação, ora recobrindo as paredes e painéis que se localizavam inclusive por trás do público e que desta forma se sentia envolvido por tal signo. A proposital simplicidade de recursos se prendia também à intenção de deslocamento para as cidades do interior. Houve apresentações em Tubarão, Criciúma, Itajaí e Joinville. A distribuição do público dava-se em duas filas de cadeiras no lado direito e três no lado esquerdo, constituindo a arena e estabelecendo uma relação física direta de participação. Os recursos técnicos auxiliares foram mínimos, sendo utilizados apenas um simples foco de 40 watts sobre cada um dos cavaletes. Os demais efeitos considerados necessários como reforço ao texto ou a um desenho cênico eram executados pelos próprios atores, manipulando lanternas, uns iluminando os outros ou o próprio corpo, ou o rosto ou os bonecos, ou os cavaletes.

As personagens Aviador e Mecânico compunham um jogo permanente com os dois atores e os dois bonecos, de sorte que o coro podia ser de quatro atores. Figurinos: buscou-se um despojamento coerente com os demais requisitos utilizados no espetáculo. Todos os atores usavam calças jeans e camisetas pretas de mangas compridas. Na cena IV foi desenvolvido um visual mais crítico, os palhaços com perucas de lã e fazendas floreadas funcionavam como uma colagem conceitual pós-hippie (1981 — Brasil — Florianópolis). O Sr. Schmidt trajava terno preto como um executivo. Espetáculo: os atores estão sentados nas cadeiras entre o público. Música. A um sinal eles se dirigem lentamente para o centro da arena, num encontro quase que de busca interior. Em seguida, dois a dois, caminham até os cavaletes. Cena I (Relatório sobre o vôo): o mecânico e o aviador dirigem-se lentamente até ao centro do espaço cênico. Ambos pronunciam o texto simultaneamente, ao se encontrarem, ficam de costas um contra o outro, abrindo os braços como num vôo vigoroso, fixos no centro até à queda. Cena II (A queda): aviador e mecânico no chão, iluminados apenas por lanternas. Cena III (Inquérito

para saber se o homem ajuda o homem): 1.° inquérito: concebido, como um jogo de cartas, no centro, em mímica, participam os quatro atores. 2.° inquérito: não são apresentadas fotos, como diz a peça, pois o público poderia ter dificuldade de identificá-las rapidamente. Para dar maior atualização ao momento, liam-se notícias locais, nacionais e internacionais, apontando para a problemática da "ajuda". Por exemplo, foi citada a situação da Nicarágua. Outros assuntos como a violência nas metrópoles, a fome na África, imigração urbana. Durante os dois meses de apresentação de fim de semana, essas notícias eram renovadas, conforme sua validade imediata. 3.° inquérito: toca a música de uma vigorosa charanga circense e, rapidamente, no próprio espaço, os atores vestem as roupas de palhaço. Cena IV (A recusa da ajuda): no texto indicado como "multidão", os atores vão tirando as roupas de palhaço e retornam aos papéis anteriores. Alternadamente e com reflexão, vão concluindo pela recusa. Cenas V e VI fundidas. A indicação de mostrar fotografias de mortos não foi seguida; em vez disso optou-se pela citação de nomes de grandes mortos como Mahatma Gandhi, Che Guevara, John Lennon, Martin Luther King etc.

Citando os nomes, os atores se dirigem para os cavaletes, colocam os bonecos no chão e se preparam para o julgamento. Cena VII (Leitura de comentários): os atores com as lanternas focalizando seu próprio rosto. Cena VIII (O exame): lanternas voltadas para baixo, iluminando o mecânico e o aviador. Cena tensa, apoiada em desenho plástico expressionista. Cena IX (Glória e expropriação): apoiado na citação "Totalmente irreconhecível", criou-se um momento de busca da verdade. Quem morre? O individualismo, os valores glorificadores do Eu. O mecânico, vestido, é transportado em andor; suspendendo-o, glorificam sua verdade. Cena X (A expulsão): durante a expressão do texto, os atores sacodem as bisnagas do *spray* e se preparam para a Cena XI (o acordo), quando passam a grafitar as superfícies de jornal com os dizeres da cena. No final, retornam ao centro da arena, colocam as bisnagas no chão, à disposição do público.

A Recepção

Uma das características de "província" se evidencia na recepção da peça, quando o público se coloca ora atônito, entusiasmado, desapontado, ora incapaz de alcançar o propósito a que se propõe o grupo com uma peça, montada segundo as palavras do diretor, sob "nova forma na imagem cênica". Brecht é um nome conhecido e fazer uso de suas citações já é marca pertinente a um certo grau de cultura em nossa sociedade; daí a ânsia de mais Brecht, a nosso entender na busca de uma compreensão maior do alcance das peças, na curiosidade e incerteza do que seja o "efeito de distanciamento", o alcance didático, o que venha a ser mesmo o aristotélico e o antiaristotélico, em suma a teoria do teatro épico.

A própria imprensa escrita, falada ou televisada é precária em pessoal especializado para julgar, analisar ou criticar espetáculos assim inovadores. Daí a "repercussão" na imprensa apresentar mais caráter informativo do que formativo. Apenas uma "crítica"[7] se fez presente, intitulada "*Bertold* Dromedário Brecht", e se refere "às idéias transformadoras de Brecht", que teriam "apenas" determinado o "surgimento de um teatro épico (. . .) no qual o autor colocava seus discursos panfletários. . ." e o material de Brecht serviria para que os teóricos discutissem o "conceito de afastamento, do qual procuro me afastar, preferindo a emoção pura do consciente". . . Manifestações reacionárias e incompetentes deste calão também são aspectos de províncias. Pessoalmente recordo-me da satisfação em ver Brecht encenado e justamente naquele local. A escolha de uma peça didática era justificada pelo momento histórico. Fiquei surpresa com a encenação. Os efeitos distanciadores inteligentemente alcançados pelos diversos recursos já descritos, o "choque" provocado pela leitura das notícias do dia etc. contrabalançavam com a inusitada (a meu ver) identificação exagerada do ator com o destino do oficial, provocando emoção e empatia, levando a um

7. Mario Alves Neto, "*Bertold* Dromedário Brecht", *in:* Jornal *O Estado*, Florianópolis, 18/10/1981.

desequilíbrio na compreensão racional do "ensinamento". Mas este senão era recuperado no final com o ato de grafitagem.

A nosso ver, esse recurso "revolucionário" tão próprio de manifestações antiautoritárias foi um dos mais inteligentes, entre os tantos empregados.

A encenação da peça didática de Brecht pelo *Dromedário Loquaz* foi uma tentativa de aceitar propostas mesmo.

ANEXO I

Grupo de estudos sobre a obra de Brecht

Em maio e junho de 1986 formou-se um grupo de estudos, constituído por diretores de teatro amador, atores e professores, para conhecer, analisar e buscar conclusões sobre textos teóricos de Brecht com respeito ao seu teatro didático e à aplicação deles a uma peça de ensinamento; a escolha recaiu sobre *A decisão* (1929-30), que nós mesmos traduzimos, precariamente, apenas para servir de informação.

A fase de análise, da crítica e das conclusões ainda está por acontecer. O objetivo final é o de chegar (ou não) à encenação de uma peça didática e à publicação de um caderno sobre a peça didática e sua atualidade ou modernidade.

Curso de pós-graduação em letras, opção Literatura Brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina

O curso de pós-graduação em Literatura Brasileira ofereceu, nos anos de 1978 e 1979, a disciplina "Teoria do Drama", que incluía na programação o estudo da teoria do teatro aristotélico e épico, leitura e comentários de peças de Brecht e de autores brasileiros da atualidade. Resultou desses cursos uma orientação de tese de mestrado, defendida em 1982, com o título "Gianfrancesco Guarnieri: dimensão política de seu teatro à luz de: *Eles não usam black-tie, Filho do cão, Arena conta Zumbi* e *Um grito parado no ar*". A autora: Marli Tereza Furtado. Na Introdução (p. 1), lê-se: "No combate à alienação e à reificação do ser humano, Gianfrancesco Guarnieri moldou sua técnica de denúncia, fazendo uso dos recursos de Brecht, mestre e exemplo do artista voltado para o homem como ser social e histórico". Apontando teóricos, os mais representativos do pensamento nacional e internacional, entre eles Brecht, a autora procura demonstrar o dimensionamento político do teatro de Guarnieri. Como apêndice, a título de ilustração, acrescentou um substancioso artigo

sobre "Bertolt e o Teatro Épico" e também um artigo sobre o "Sistema coringa" de Augusto Boal.

A tese de mestrado de Magda B. Miranda, sob o título "*O júri* e *Não te matarás*: dois inéditos de Aníbal Machado", defendida em julho de 1986, refere em um capítulo do trabalho "Modelos de Modernidade: o realismo de Brecht" (p. 142) o conceito de Brecht através de artigo publicado por Aníbal Machado em 1956, por ocasião da morte do autor de Augusta. Afirma encontrar em Aníbal Machado influência e princípios brechtianos, no sentido de "despertar a consciência do público devolvendo-lhe (como em Brecht) sua função de espectador participante". São apontados efeitos de distanciamento e é relacionado outro artigo de Aníbal Machado sobre peças de Oswald de Andrade, onde também há presença de técnicas semelhantes às de Brecht.

O realismo, conforme conceito de Brecht, se faz reconhecível nas peças de Aníbal Machado, estudadas na tese.

ANEXO II

Agosto de 1981

— "O general Golbery do Couto e Silva vai a Brasília explicar a Geisel o motivo de sua solicitação de exoneração da Casa Civil da Presidência da República."

— " 'Veleiros da Ilha' quer construir na ponta do Sambaqui, mas o Prefeito quer que a ponta permaneça com a comunidade."

— "Jason Cesar mostra no Teatro Álvaro de Carvalho o espetáculo *Paz e Humor.*"

— "Menores apedrejam a sede da Seita Reverendo Moon em Florianópolis."

— "Dólar, no seu 22.º reajuste do ano, vai a Cr$ 100,49."

— "Gráficos poloneses, integrantes do Sidicato Solidariedade, paralisam as rotativas para tiragem dos jornais oficiais da Polônia."

— "No dia 18 de agosto é fundado o grupo de Teatro *O Dromedário Loquaz.*"

Dromedário — é um animal grande, forte e vive em lugares de difícil acesso, com problemas para sua sobrevivência, além de ser muito resistente à fome e à sede.

Loquaz — que fala muito, falador, eloqüente.

Como grupo de teatro, temos por objetivo desenvolver questões a nível temático e estético.

Acreditamos que o desenvolvimento qualitativo de um grupo teatral faz-se através de diferentes linhas de criação e de uma reflexão e análise comparativa com o trabalho realizado. A criação teatral deve ser contínua para permitir formas de aprendizado e estudo.

Temos por posição que a única forma de nos desenvolvermos como grupo teatral é assumindo um compromisso com o espaço cultural onde nos inserimos, provocando e informando o público local através de um trabalho permanente, contínuo e renovado conceitualmente, no que diz respeito ao uso dos valores locais, num aprofundamento de busca e pesquisa.

Nesta perspectiva, nos inserimos com uma proposta de uso de espaços alternativos, sem negar os espaços convencionais de representação buscando um caminho próprio/ identidade de criação cênica, centrada nas relações público/espetáculo/espaço/proposta.

Outubro de 1981

Cazarré apresenta no Teatro Álvaro de Carvalho *A esposa.* Na TV assistimos aos primeiros capítulos da novela *Brilhante.* Câmara aprova pedido de licença para Figueiredo viajar a Cleveland, Estados Unidos.

O terminal Rita Maria, nos primeiros 28 dias de funcionamento, teve o movimento de 144.546 pessoas.

No dia 02 de outubro de 1981, estréia na sala do Museu de Arte de Santa Catarina, no prédio da antiga Alfândega, o espetáculo *A importância de estar de acordo,* de Bertolt Brecht.

A partir de uma reunião no Teatro Álvaro de Carvalho, que objetivava a montagem da peça *Os fuzis da senhora Carrar,* também de Bertolt Brecht, cinco atores passaram a encontrar-se para ensaios de um outro texto de Brecht.

A importância de estar de acordo ou *A peça didática de Baden-Baden* foi escrita por Brecht em 1929 e coloca em primeiro plano a reflexão sobre o significado social do progresso técnico e científico assim como as bases sociais do ser em desenvolvimento.

É um estudo objetivo sobre a responsabilidade do homem na sociedade e que defende a necessidade da transformação dialética em suas últimas conseqüências.

Para a apresentação deste espetáculo o grupo optou por um espaço alternativo, o Museu de Arte de Santa Catarina, na antiga Alfândega, que possibilitou, pelas próprias características do prédio, a montagem em arena, permitindo explorar a proximidade público/ator, além de garantir uma temporada

maior, que era desejada pelo grupo, o que seria inviável em espaços convencionais da cidade.

Elenco: Ademir Rosa/Piero Falci/Jane Goeth e
Lilian Dell'Antônio
Direção: Isnard Azevedo

Bertolt Brecht e a importância de estar de acordo

Brecht nasceu em 10 de fevereiro de 1893 em Augsburgo, no centro da Baviera (Alemanha). Augsburgo era uma cidade pequena, com cerca de 90 mil habitantes. Possuía alguma produção de algodão, lã e seda, uma indústria mecânica em princípio de desenvolvimento, uma importante usina têxtil, algumas fábricas de papel e profundas tradições burguesas. Brecht nasceu no bairro operário, mas era filho do próspero diretor de uma florescente fábrica de papel. Ele nasceu num momento decisivo para nosso século: o imperialismo surgia como etapa superior e última do capitalismo em desenvolvimento. E uma nova divisão do mundo colocava-se como necessária para a expansão do capitalismo. Aumentavam as contradições entre a Alemanha e a Inglaterra. Uma série de conflitos, em diversas partes do mundo, são o prenúncio de uma grande guerra mundial. As últimas décadas do século XIX foram cenário de formação de alianças antagônicas entre as principais potências européias.

A situação da classe operária tornava-se cada vez mais difícil. Um movimento revolucionário tomava vulto, enfrentando, em tímidos confrontos, às vezes armados, o regime burguês. Toda a obra de Brecht virá a ser a luta contra o capitalismo e contra o imperialismo.

A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo (mais conhecida como *A importância de estar de acordo*) estreou no festival musical de Baden-Baden em 28 de junho de 1929. A peça retoma o tema de *O vôo sobre o oceano*, mas aprofunda a desmontagem do mito do herói e coloca em primeiro plano a reflexão sobre o significado social do progresso técnico e científico, assim como as bases sociais de seu desenvolvimento. *A importância de estar de acordo* defende, pela primeira vez, a necessidade da transformação dialética em suas últimas conseqüências: a violência inevitável.

A peça mostra o julgamento de um piloto e três mecânicos que caem com um avião numa tentativa de atravessar o oceano: estão morrendo e pedem ajuda. Mas o homem ajuda o homem? Três enquetes são feitas e a resposta é sempre negativa. Na peça os três mecânicos (nossa montagem utiliza somente um) aceitam a morte, estão de acordo com ela. E não morrem. O indivíduo precisa renunciar a si mesmo, anular sua personalidade para que o mundo seja modificado.

O HOMEM É O DESTINO DO HOMEM!
TRANSFORMADO O MUNDO,
TRANSFORMAI-VOS!

Grupo Teatral O Dromedário Loquaz

Brecht em Minas: cronologia, experiências e influências

Pedro Paulo Cava

Cronologia

1963 — *Os fuzis da senhora Carrar* — Montagem do Grupo Quarta-Parede, dirigido por Jonas Bloch, tendo no elenco atores amadores e profissionais do teleteatro da TV Itacolomy, como Léa Delba, Coracy Raposos, Rui Tangari, Celsa Rosa e outros. Curta temporada no Teatro Francisco Nunes.

1965 — *Brecht e Stanislavsky — À margem do método* — Uma série de seis artigos publicados no Suplemento Literário do *Minas Gerais*, escritos por Jota Dangelo, que se propunha a discutir os métodos de trabalho e interpretação dos dois encenadores.

1966 — *O homem e seu grito* — Colagem de textos e poemas de Brecht, tendo como ponto de partida e fio condutor o *Círculo de giz caucasiano*, realizado por Jota Dangelo e Jonas Bloch com o Teatro Experimental. No elenco, além de Jonas e Dangelo, Priscila Freire, Neuza Rocha, Jacqueline de Paula, Nilda Almeida, Paulo Augusto de Lima e Helvécio Ferreira. Teatro Marília.

1970 — *Aquele que diz sim e aquele que diz não* — Montagem do Teatro de Pesquisa, recém-fundado junto ao

diretório acadêmico da Faculdade de Filosofia da UFMG, com direção de Pedro Paulo Cava, figurinos de Joaquim Costa e elenco formado por estudantes do curso de extensão de teatro daquela escola. Curta temporada na arena improvisada do próprio DA.

1972 — *Baal* — Montagem dirigida pelo crítico de cinema e teatro Ronaldo Brandão, com apoio do Goethe Institut/BH, cenários e figurinos de Raul Belém Machado. No elenco, José Mayer, Ezequias Marques, Vera Fajardo, Ligia Lira, Joseph Gerônimo, Ricardo Luís, Luciano Luppi e Fernando Mendonça. Fez excelente temporada no Teatro Marília.

1977 — *A exceção e a regra* — Estreou no Teatro do DCE da UFMG, com direção de Belizário Barros, com Ronaldo Brandão, Carlos Longmann, Lery Faria, Carlos Soares, José Luís Dutra e Niúra Belavinha, que também realizou a programação visual do espetáculo.

1978 — *Luz nas trevas* — Nova direção de Belizário Barros, também no mesmo teatro do DCE, trazendo no elenco Ronaldo Brandão, Armando Salabim, Moema Tedesco, Atenágoras Gandra, Ricardo Ribeiro e Juarez Oliveira. Cenários do próprio Belizário e figurinos de Luiz Otávio Brandão.

1982 — *Sete mais sete* — Rufo Herrera adaptou os *Sete pecados capitais dos pequenos burgueses*, para uma forma de balé-teatro, que foi dirigido por Carmen Paternostro e interpretado por Ana Íris, Alexandrino do Carmo, Fernando Linares, Ione Medeiros, Manuela Rebouças, Regina Andrade, Conceição Nicolau e Miguel Queiroz. Curtas temporadas no Teatro Marília e no DCE Federal.

1982 — *A alma boa de Setsuan* — Montagem dirigida por Kurt Bildstein e Georg Froscher, que vieram do Teatro Livre de Munique para ministrar um Curso Livre de Introdução ao Teatro em forma de oficina. Deste curso nasceu a idéia da montagem, com apoio do Goethe Institut/BH. Temporada no Teatro Francisco Nunes com o seguinte elenco: Teuda Bara, Regina Andrade, Helvécio Izabel, Eduardo Moreira, Antonio Edson, Manuela Rebouças, Wanda Fernandes, Adiel Silva, Geraldo Roberto e o próprio Bildstein. Cenários e figurinos dos diretores do espetáculo.

1983 — *Galileu Galilei* — Montagem do Teatro de Pesquisa, com direção de Pedro Paulo Cava, cenários e figurinos de Raul Belám e apoio do Goethe Institut/BH. Elenco: Javert Monteiro, Luciano Luppi, Joaquim Costa, João Etienne, José Maria Mendes, Ozanã Naves, Renato Tameirão, Gastão Arreguy, Ricardo Batista, Wilson Oliveira, Carlos Schumacher, Rogério Santos, Ana Donnard, Glória Melgaço, Margarida Drummond, Sylvia Zica, Simone Afonso, Joel Moura, Bené Bueno, Fernando Ernesto e Wilson Machado. Temporada no Teatro Francisco Nunes.

1983 — *Tambores na noite* — Montagem do Grupo de Teatro Filhos da PUC, formado por alunos da Faculdade de Comunicação sob a orientação de Walmir José. Temporada no Teatro Marília e Teatro da PUC. Direção de Carlos Vasconcelos e Vânia Leão.

1986 — *O senhor Puntila e seu criado Matti* — Montagem do Teatro de Pesquisa com direção de Pedro Paulo Cava, cenários de Raul Belém Machado e figurinos de Décio Noviello. Temporada no Teatro Francisco Nunes com apoio do Goethe Institut/BH. Elenco: Luciano Luppi, Ricardo Batista, Paulo Rezende, Cynara Bruno, Bia Kattah, Emília Marcílio, Paulina Galinkin, Helvécio Ferreira, Maria Ribeiro, Nelson Junqueira, Ílvio Amaral e Amaziles Almeida.

1986 — *Antígona* — Direção de Carlos Rocha com a Cia. Sonho e Drama e apoio do Goethe Institut/BH. Temporada no Palácio das Artes. Elenco: Cida Falabella, Paulo Lisboa, Elisa Santana, Helvécio Isabel e Jonas Miquéias. Participação especial de Gil Amâncio.

Podemos ainda mencionar trabalhos a nível de escolas de teatro, que foram realizados no Centro de Pesquisas Teatrais, *O vôo sobre o oceano* em 1978, com direção de Pedro Paulo Cava; no Palácio das Artes, *Aquele que diz sim e aquele que diz não*, em 1983, com direção de Fernando Limoeiro, e o mesmo texto montado na Oficina de Teatro em 1984 com direção de Luiz Paixão. Em 1969, o Grupo Geração resolveu levar à cena sua montagem de *Os fuzis da senhora Carrar*, que foi interditado pela censura às vésperas da estréia. A montagem teria a direção de José Antonio de Souza.

Agora em 1986, dentro da Jornada Brecht, foram realizadas leituras dramáticas de peças inéditas e poemas de Brecht, coordenadas por Wilson Oliveira, Luiz Paixão e Helvécio Ferreira.

Experiências e influências

Brecht, cidadão do mundo, alocal, atemporal, chega a Minas como chega a todo o Brasil, quando o País passava por momentos de profundas transformações sociais, econômicas e políticas. Acompanhando estas transformações, o teatro brasileiro (por teatro brasileiro leia-se todo o Brasil e não apenas Rio e São Paulo) também se transformava, buscando suas raízes, sua identidade, novas formas de cantar e dizer que estivessem mais próximas de nossa realidade, em contato mais direto com o público para o qual era dirigido. A efervescência política e intelectual do final dos anos 50 e dos anos 60 traz aos palcos brasileiros o teatro de combate. Grupos surgem em todos os lugares como o Arena, Oficina e Opinião e, em Minas, o Teatro Experimental e o Grupo Geração serão os responsáveis pelas mudanças no panorama teatral.

A classe teatral brasileira estava profundamente identificada com a possibilidade de realizar o teatro de um novo tempo, ativo, desmistificador, em consonância com os eventos que estavam soprando em todo o mundo na luta pelas melhorias fundamentais na qualidade da vida humana. O certo é que este novo teatro, esta nova arte, está intimamente ligada às mais revolucionárias teorias políticas de então. O Brasil vem de cinema novo, de bossa-nova, de música de protesto, por que não um teatro novo?

É certo também que os que fazem este novo teatro são filhos da classe média, pequenos burgueses com acesso à informação, ao estudo, aos meios de comunicação. Assim são os integrantes do Teatro Experimental e depois do Grupo Geração. Iniciam uma série de experimentos e estudos da obra de Brecht e é em Brecht que vão beber a nova água da

transformação teatral e estética pela qual o teatro ansiava há muito. A experiência do Arena, Opinião e Oficina no Rio e São Paulo estimula vigorosamente os grupos dos outros centros. Os espetáculos se sucedem, as pesquisas e buscas são constantes e as discussões são, na maior parte das vezes, intermináveis. O chamado "efeito de distanciamento" divide opiniões, provoca os mais acirrados debates entre a esquerda e a direita. Brecht é colocado frente a Stanislavski, seus métodos são comparados, dissecados, analisados, defendidos e atacados. É uma verdadeira guerra a que se trava. Uma guerra que só veio beneficiar o próprio fazer teatral, talvez como Brecht gostaria que fosse o novo teatro que ele próprio apregoava.

O teatro ganha uma importância capital no Brasil, no início dos anos 60, especialmente após o golpe militar de 64, como um meio de difusão de idéias entre a classe média e, especialmente, junto ao universo estudantil do país. Textos são editados e as obras de Brecht e outros começam a surgir para lançar mais alguma luz ou mais algumas dúvidas sobre o debate. O fazer teatral rompe a barreira do bem comportado teatro das classes dominantes e elitistas e se atira freneticamente sobre este novo público ávido de coisas com as quais ele se identifique, com o canto do seu tempo.

Brecht, suas peças e suas teorias, mas especialmente sua postura diante do homem e da vida, passam a ter dimensão vital neste processo. A revolução estética e política pela qual começava a passar o teatro brasileiro deve muito a Brecht e à sua inquietação.

No Brasil inteiro espetáculos são montados, usando técnicas de Brecht. Em Minas *Oh, oh, oh Minas Gerais* vai à cena e se transforma num dos grandes sucessos de todos os tempos, já como uma conseqüência de todo este processo. No Teatro Universitário da UFMG, tradicional reduto de um teatro idealista, alguns professores e alunos fazem movimento de renovação e José Antonio de Souza, então professor de interpretação, inicia algumas turmas nas técnicas de Brecht, rompendo o tradicionalismo da escola.

Espetáculos, ao estilo de *Liberdade, liberdade, Oh, oh, oh Minas Gerais, Canção do amor armado,* são encenados por alunos de faculdades e colégios. 1968 vem encontrar o teatro mineiro no auge de sua efervescência e o AI-5 vai castrar os sonhos e as esperanças deste novo teatro de se firmar definitivamente como estética e postura.

Ao final da década de 60 o teatro mineiro deixa de ser combativo para ser um teatro de resistência. As trincheiras das metáforas são armadas sobre os palcos e uma nova forma vem ganhando corpo, pouco a pouco, no seio da amedrontada e perplexa categoria intelectual que compõe os fazedores de teatro: a abolição das palavras (texto) e a supervalorização do corpo. Uma linguagem mais hermética se instala em nome de uma nova estética. "Teatro político já era", gritam alguns a plenos pulmões. De encontro a esta nova postura, vem a calhar em cheio a divulgação das idéias de Grotowsky e seu chamado "teatro pobre". Consumir os laboratórios infindáveis que não resultavam em nada de prático passa a ser a palavra de ordem. Fala-se em experimentação, mas na verdade há uma verdadeira onda de especulação em torno de teorias transportadas para a nossa cena que não condizem com a realidade brasileira e servem apenas para acobertar o medo e a alienação que este provoca. Brecht passa a ser "chato e verborrágico". Na verdade, muito do que aconteceu neste período ficou confinado mesmo às salas de ensaio, aos laboratórios; uma sucessão de terapias grupais sem orientação, sem objetivo e que funcionavam como uma forma de escapismo facilmente justificável, facilmente compreensível.

Ao final da década de 60, a experiência do *Living Theater,* que traz a Minas Julien Beck e Judith Malina, parece sacudir um pouco a modorra teatral. A prisão do grupo e a experiência vivida por eles nos porões do DOPS de BH reabrem velhas polêmicas sobre a função social do teatro.

Os novos grupos que vão-se formando não podem mais desprezar Brecht nem tampouco Stanislavski. Parece que se percebe que as teorias de ambos não são excludentes. Mas o jeitinho brasileiro de assimilar, digerir e expelir as experiências de outros países vem transformando toda esta discussão

a respeito das funções do teatro e dos métodos de interpretação num "hibridismo tropical" que se apropria com muita inteligência do que há de novo em Brecht, Stanislavski, Grotowsky e outros, e transcende a tudo para formalizar um "sincretismo teatral" bem próprio da nossa personalidade.

As montagens de textos de Brecht em Minas sempre se dividiram entre a sisudez que querem emprestar alguns ao dramaturgo alemão e a iconoclastia de outros que pretendem destruir fazendo um teatro que Brecht provavelmente tacharia de "ilusório".

Assim são as montagens de *Baal,* por exemplo, onde a direção se usa de Brecht com a finalidade de realizar um espetáculo que a extrapole, dentro de uma visão cinematográfica do teatro. O espetáculo cênico assinado por Ronaldo Brandão, de rara beleza plástica, dilui o pobre texto de Brecht dentro da proposta de realização cênica: "um beijo, um tango, um tiro, Baal". Da mesma forma, as montagens de Belizário Barros se prendem ao que o diretor convencionou chamar de "espírito brechtiano", levando à cena um espetáculo cujo caráter de seriedade que o momento e o local (teatro do DCE) exigiam o transforma, apesar de todas as boas intenções, em modorrentos, herméticos e cansativos — algo que só os iniciados talvez pudessem entender.

Acho que mais cedo ou mais tarde todos nós acabamos incorrendo nos mesmos erros, por falta de conhecimento mesmo do processo político brechtiano, ou até por nos afastarmos demais do público para o qual o teatro deve ser dirigido.

Uma questão se coloca aí diante de nós, que parece carecer de uma reflexão maior por parte de quem faz teatro. É a questão do popular Brecht. Querem alguns intelectualizá-lo, confiná-lo a um determinado segmento do público mais afeito ao trato cultural. Querem outros que seus textos e escritos sejam tão populares quanto a literatura de cordel, por exemplo. Penso que pode existir um meio-termo quando se usa os textos de Brecht para montagem. Pode e deve haver sempre uma grande flexibilidade nas adaptações, mas seus objetivos são muito mais claros. Parece que poucos o entendem quando ele desenvolve seus argumentos, suas peças, seus enredos com o inevitável prazer intelectual de provar suas idéias.

Brecht usa seu teatro como uma lâmina afiada que está pronta a dar estocadas em muitas direções. Usar seu teatro sem conhecer um pouco que seja de suas teorias políticas ou mesmo sem criticá-lo torna-se uma prova de mitomania que pode virar o feitiço contra o feiticeiro.

De qualquer maneira, a assimilação de Brecht parece seguir seu curso normal em Minas, seja nos anos 70 ou mesmo agora nos anos 80. Já se jogou muita luz sobre o assunto, alguns espetáculos montados, como *Galileu, Puntila, Antígona,* vieram reavivar discussões, reabrir velhas feridas que jamais foram cicatrizadas, como por exemplo a discussão fundamental sobre os objetivos da arte e seu confronto com a realidade.

Brecht pode se dar por satisfeito em saber que aqui, nestas montanhas de Minas, suas peças foram amplamente levadas à cena, no que há de mais representativo na sua dramaturgia. Com erros, acertos, leviandade ou seriedade, quase todos tiveram seu confronto direto com ele, seja como ator/espectador do seu teatro ou do que ele possa ter influenciado.

Ainda é muito cedo, talvez, para se fazer uma avaliação do que existe de sedimentado, principalmente junto a uma novissíma geração de atores, diretores e dramaturgos que se formou nos últimos anos, a partir da experiência democrática da Oficina de Teatro, que montou, discutiu e usou Brecht como pôde.

"Um grande homem não é grande por igual", palavras do próprio na boca de seus personagens em *Galileu Galilei.*

Como o GTE* resolveu montar Brecht na rua

Antonio Humberto Lopes de Almeida

"Vamos montar Brecht...", dizia eu numa reunião do GTE (Grupo Teatro Experimental). O que é o GTE? O GTE é um grupo de teatro que trabalha fundamentalmente com experiências, ou seja, é basicamente um laboratório de teatro que surgiu do GRAPUMES (Grupo de Teatro Popular Unidos do Monte Santo). O GRAPUMES, durante dois anos, desenvolveu uma forma de teatro popular diferente das que até então se desenvolviam no Nordeste, basicamente na Paraíba.

Para entendermos melhor o trabalho desses dois grupos é preciso avaliar um pouco o teatro popular que é feito (por sinal muito pouco) na Paraíba. O teatro popular num determinado período de nossa história foi, e até hoje é, um assunto de grande discussão e de equivocados resultados. No início dos anos 60, não só o teatro, mas toda a produção cultural popular foi uma questão das mais debatidas nos meios intelectuais e estudantis, mais precisamente na esquerda brasileira.

O CPC (Centro de Cultura Popular da UNE — União Nacional dos Estudantes) foi inegavelmente a base dessa discussão, porém ainda hoje se reflete da seguinte forma: o

* GTE: Grupo Teatro Experimental, Campina Grande, PB.

teatro popular tem como preocupação básica (isso é o que até hoje se defende) o repassar da ideologia, ou seja, o doutrinarismo para preparação de quadros tendo em vista a transformação da sociedade. Esse teatro (acham eles) tem que mostrar ao indivíduo a classe social em que ele está inserido, mostrando-lhe que é possível (e é para isso que eles estão ali) mudar esse estado de coisas. Para essas pessoas o artista não se diferencia da nossa consumidora; artista e platéia vivem integrados no mesmo contexto social, portanto a produção artística é (e é aí onde está um dos equívocos) tão primária, tendo como única preocupação despertar o povo de sua "alienação", termo muito usado até hoje.

Os artistas e intelectuais do CPC escolheram um outro caminho que eles chamaram de "arte popular revolucionária". Antonio Augusto Arantes, no seu livro *O que é cultura popular,* citando Ferreira Gullar, ativo participante desse grupo (o CPC), diz o seguinte:

"Quando se fala em cultura popular, acentua-se a necessidade de pôr a cultura a serviço do povo, isto é, dos interesses efetivos do país.

"Trata-se, então, de agir sobre a cultura presente, procurando transformá-la, estendê-la, aprofundá-la. O que define a cultura popular (...) é a consciência de que a cultura tanto pode ser instrumento de conservação, como de transformação social.

"Para a jovem intelectualidade brasileira", continua ele, "o homem de cultura está também mergulhado nos problemas políticos e sociais, (...) assume ou não a responsabilidade social que lhe cabe. Ninguém está fora da briga."

"Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária, um tipo de ação sobre a realidade social".

Também Carlos Estevam Martins, primeiro presidente do CPC, define mais explicitamente o tipo de atuação pretendido pelo grupo:

"O CPC tinha em vista dar uma contribuição para que o homem do povo pudesse superar (...) as enormes desvan-

tagens que ele enfrenta para adquirir uma consciência adequada de sua real situação no mundo em que vive."

Não se pode negar a seriedade do trabalho que foi feito, porém seria um absurdo negar a força de conscientização e o poder de transformação que está presente na cultura popular, basicamente no teatro popular, que é o que estamos discutindo. Não se pode deixar de considerar todo esse questionamento de valores em um espetáculo de teatro popular, só que esses valores são questionados de uma maneira bem própria, de fácil acesso e não da forma "teórica bem comportada" que a vanguarda propõe. Esse pensamento que até hoje, pelo menos, no Nordeste persiste, é o que Marilena Chauí chamou de "autoritarismo vanguardista e iluminado".

A princípio, esse tipo de postura nega os (não poucos) intelectuais populares que têm uma análise tirada da prática de toda uma vida, do seu contexto cultural, político, econômico e social, e seria de supor que o povo não é capaz de, sozinho, seguir a linha correta.

Essa incapacidade vai sempre levá-lo a necessitar de uns iluminados culturais que de tão "bonzinhos" optaram em ser povo, só que o esforço de tornar-se povo leva-os ao exagero e terminam por ser mais povo do que o próprio povo. Seria como um rei vestindo-se de povo e indo para as ruas; este, por nunca ter vivido na prática essa situação, tem obviamente uma idéia prefixada de quem sejam seus súditos, de como eles vivem etc., e com certeza não será nada igual à realidade. Por isso, o esforço de se adequar a essa situação vai levá-lo a extremos.

Por isso, também, não podemos cair na idiotice de admitir a inteligibilidade total da sociedade, pois não podemos fazer tal afirmação sem levarmos em consideração nossa realidade, ou seja, nosso povo, que em sua maioria analfabeto está hoje, como sempre esteve (porém antes em maior número), reduzido à condição de objeto sócio-político manipulável.

Toda essa explanação foi só para a gente ver que o pensamento da intelectualidade hoje não difere muito daquela dos anos 60.

O teatro popular do Nordeste tem profundas ligações com nosso folclore; então passaremos agora não só a analisar essa ligação, como também focalizar principalmente o modo e as condições em que se realiza a produção do teatro de rua.

A princípio, não gostaria de avaliar sob o ponto de vista político ou estético, mas prático. Nós normalmente usamos no teatro popular textos em versos ou mesmo de cordel. Os grupos com essa proposta usam uma vestimenta alegre, colorida, com fitas vindas originalmente do nosso rico folclore. Os instrumentos também têm essa origem, sendo quase sempre pandeiro, viola, bumbo etc. Com freqüência usa-se um boi, que é o mesmo usado no bumba-meu-boi; daí o teatro popular ter raízes profundas no folclore. Porém, há uma diferença fundamental entre o folclore que tem suas raízes na crença popular, fincadas na religião, e o teatro popular em sua maioria, que desmistifica essa crendice (sem reprová-la evidentemente) e aprofunda a análise das contradições evidentes na sociedade, deixando claro as diferenças entre classes e o antagonismo de seus interesses, isto de forma artística e não panfletária, como defendem alguns.

Partindo desses questionamentos e de uma análise mais profunda não só da cultura popular como também do folclore, o GTE resolveu experimentar outras formas tecnicamente mais elaboradas com um trabalho de encenação mais apurado e com atores em sua maioria iniciantes.

Com essa proposta o grupo conseguiu discutir, aprender e fazer um teatro de rua que terminou popularizando-se por alguns motivos básicos: primeiro, tínhamos uma total compreensão e conhecimento da realidade da região em que o trabalho ia ser mostrado, como nós mesmos escrevíamos esses textos; eles tratavam dos problemas que o povo a quem se dirigia gostaria de discutir. Por outro lado, a forma bem aprimorada que nós tentávamos mostrar fazia com que o público avaliasse seus problemas específicos enquanto se deliciasse com um bom espetáculo. Além disso, a forma como fazíamos os debates tentava deixar claro que aqueles problemas não estavam isolados de uma questão central, ou seja, a política.

Por que o GTE resolveu montar Brecht na rua?

"Há muito pouca dúvida de que Brecht seja um dos escritores mais significativos deste século". Assim começa o livro de Martin Esslin (*Brecht: dos males, o menor*), e nisso ele tem razão. Brecht conseguiu desenvolver um trabalho que além de profundos questionamentos políticos, sociais, é de extrema beleza, agressiva, rude, mas ao mesmo tempo absorvente, dominadora. Brecht foi um dos mais importantes dramaturgos do nosso século, como também um homem que viveu as amarguras do seu tempo com fervor e com a certeza de que tudo aquilo que fazia iria ter um papel importante na procura do homem pela paz, pela igualdade e pelo amor.

Somos um grupo experimental e aprofundamos nosso estudo sobre a obra de Brecht, chegando à conclusão de que ela tem uma preocupação fundamental com os problemas das classes menos favorecidas, o que a torna pertinente, necessária e imortal. Partindo desse princípio, afirmamos que:

Se a obra de Brecht questiona e leva essas classes a questionarem sua realidade, mostrando que é de fundamental importância termos consciência da classe na qual estamos inseridos, para a partir daí transformá-la, então é fundamental que essa platéia a veja e faça uma reflexão de suas principais teorias, porém essa reflexão tem que passar basicamente pela necessidade dessa platéia, ou seja, de sua própria capacidade de despertar.

O que estamos propondo não é fazer com Brecht teatro popular, pois este, como anteriormente analisado, tem sua linguagem, seu conteúdo e sua forma bem definidos. O que propomos é sua popularização, dentro de uma montagem bem elaborada, onde a platéia, além de se deliciar assistindo a um bom espetáculo, terá também maior sensibilidade para analisar as realidades que ele lhe traz. Pois entendemos que arte popular é aquela que se identifica com a platéia a quem ela se dirige, levando essa platéia a uma total e eficaz compreensão das contradições sociais, ou não, que a cerca. Nesse sentido, a obra de Brecht tem toda uma relação concreta com qualquer país capitalista do mundo, devendo portanto ser usada com a preocupação que ele sempre teve, ou seja, que

sua obra tivesse uma utilidade prática. Só assim ela se tornaria útil.

Acompanhado a isso propomos também que se desmistifique essa coisa que é o palco "italiano". É preciso mostrar para o povo que a construção de paredes feitas pela burguesia tem como única preocupação afastá-lo do fazer e do compreender cultural, levantando muros, onde é produzida para consumo de todos sua ideologia de classe dominante.

E como fazer isso?

Levando essa mesma forma de teatro para a rua. Vamos explicar exatamente o que estamos propondo.

É preciso montar um palco na rua tentando reproduzir ao máximo o efeito do palco "italiano". Para isso, já discutimos bastante e chegamos à seguinte conclusão: pegaremos umas tábuas e faremos uma espécie de caixote, 0,80 x 1,20 m, que terão duas dobradiças (ou uma só de fita) para facilitar a locomoção, de forma que, quando dobradas ao meio, cada ator possa tranqüilamente carregar um. Depois, juntaremos todos os caixotes, que ficarão presos um ao outro por uma peça de ferro. Então, é só cobrir com uma lona e está pronto o palco. Daí levantaremos ao lado tubos de cano de plástico para ficar mais maneiro (adaptando a esses canos as luvas e joelhos para facilitar a montagem e desmontagem, como também a locomoção). Esses tubos terão a forma de trave como em campo de futebol, onde colocaremos o pano de fundo. Dessa mesma armação, que estará bem presa nos caixotes que formam o palco, puxaremos outros canos para trás, onde faremos o camarim para troca de roupa.

É preciso deixar claro que, depois do espetáculo apresentado, teremos que mostrar ao povo como tudo é montado explicando que poderíamos ter feito sem nada daquilo e que isso não determina um melhor ou pior trabalho, ou seja, que não depende de todo esse aparato; tudo, foi feito para mostrar que no teatro "fechado" a coisa é muito parecida, só que ainda por cima há todo um aparato de iluminação, cenário etc. Deve-se aprofundar essa explanação até se satisfazer todas as curiosidades que o povo gostaria, mas que nunca teve oportunidade de esclarecer. Reafirmamos que esse

trabalho de rua que estamos propondo tem o dever de desmistificar o teatro "italiano", além de mostrar para o povo que casas de espetáculos não são nenhum bicho-papão, e que quem assim as pintou foi com a preocupação maior de evitar que esse povo tenha acesso a elas. Isso nos leva à fatal realidade de que, se para a classe dominante é importante que o povo não veja teatro logo, o mesmo é uma arma poderosa de conscientização e de reflexão da massa.

Todos os móveis que deverão compor a cena devem ser feitos com o corpo do ator, isso não só porque desse tipo de teatro é impossível levar todos os móveis que vão compor a cena, mas também por nos dar a condição de aprofundarmos nosso estudo na linguagem do corpo, aprimorando assim sua capacidade de metamorfose. Por exemplo: na peça *Os fuzis da senhora Carrar*, a mesa, no caso, será feita com dois atores; daí é só cobri-los com um pano de mesa; da mesma forma são as cadeiras ou qualquer outro móvel que a cena venha a exigir.

Na cobertura do espetáculo, no caso de uma peça como a de Brecht, deverá haver o que nós denominamos de pivô, que é a pessoa fantasiada da maneira que o diretor ou o grupo acha mais conveniente (no caso depois de muita discussão determinamos que será um camponês). Ele terá a finalidade de explicar o local onde a história se passa, quem é o autor (no caso Brecht), onde nasceu, o que pensava das coisas, para quem escrevia, o momento histórico em que a peça foi escrita e qual a relação com a atualidade da região em que está sendo mostrado etc. A forma como ele dirá isso será de acordo com o diretor ou com a discussão do grupo, no nosso caso (onde tudo está sendo discutido pelo grupo) o texto do pivô será escrito em versos. Esse "pivô" é fundamental para que a platéia venha a entender perfeitamente aquilo que o grupo pretende colocar em discussão, pois entendemos que teatro é comunicação. Sendo assim, é fundamental que grupo, texto e platéia estejam falando a mesma língua, porque do contrário não haveria o entendimento da platéia a quem se dirige e não havendo esse entendimento, obviamente, não há teatro.

Quanto ao texto, é preciso que se adapte, sem com isso

interferir ou modificar o que o autor quis colocar em discussão, porque às vezes o fato com algumas modificações, evidentemente é idêntico mesmo com a diferença do local onde acontece; portanto, as adaptações têm que ser com base na realidade local. No caso dos *Fuzis da senhora Carrar*, por exemplo: em dado momento a mãe Carrar diz que o trigo acabou depois daquele último pão que ela botou no forno. Ora, isso, lá, tem a ver com o modo de vida do povo a que ela se refere. Aqui, porém, é totalmente diferente. No Nordeste esses pães de trigo são feitos em panificadoras e depois são vendidos. Portanto, não há condições de entendimento (dito dessa forma) do que o ator quis dizer exatamente.

Como resolver isso então?

No Nordeste faz-se um pão caseiro com fubá de milho chamado cuscuz, que pode ser exatamente o pão a que mãe Carrar se refere. Esses detalhes parecem simples, mas são exatamente eles que vêm facilitar a total compreensão do texto sem que com isso se distorça o que o autor propôs.

Essa análise acerca dos estudos do GTE se propõe a contribuir para uma discussão mais ampla e um melhor aproveitamento da rua, que é onde o teatro tem o dever de ir.

Viemos desenvolvendo todo esse trabalho porque acreditamos que um teatro realmente comprometido com a história do homem, e com o avanço do nosso fazer cultural, tem obrigatoriamente que ser um teatro-laboratório, ou seja, precisa estar profundamente preocupado com a pesquisa, a discussão, o fazer e o refazer teatral diário. Tem também que estar sempre auto-avaliando-se, autocriticando-se, pois só assim teremos um teatro dinâmico, que está sempre atual e questionador.

A obra de Bertolt Brecht tem que ser estudada e experimentada em todos os ângulos possíveis, pois é repleta de questionamentos importantes que não podem passar despercebidos, não podendo fugir a uma reflexão. Repetindo Fernando Peixoto, eu diria que "ele quer apenas que a gente o compreenda para daí superá-lo".

Que negócios, sr. Júlio César?

Irene Aron

Minha contribuição a este Simpósio resume-se a algumas considerações e dados que fui colhendo desde que, passados anos dedicados à docência e à pesquisa, recomecei esta ocupação e, por que não dizer, este ofício — de tradutora. Este ofício, ao contrário do que pensam algumas, felizmente poucas, "luzes" acadêmicas, preocupadas apenas em somar linhas em seus currículos, envolve certamente muita dedicação, uma grande persistência em aprender e melhorar, e uma considerável dose de talento.

Falei em recomeço. Contudo, considero-me iniciando agora uma nova carreira, julgando fazer parte de uma nova geração de tradutores de obras da literatura alemã, que surgem em função do grande interesse despertado nos últimos anos pela cultura alemã em geral e, em particular, pela literatura alemã entre nós, no Brasil. A este fato acresce a preocupação de editoras brasileiras em aproveitar esse verdadeiro *boom* literário e divulgar a literatura alemã, publicando traduções do original alemão, ao contrário do que muitas vezes ocorreu no passado.

Assim, se a literatura alemã no Brasil atravessa um momento de grande expansão, ocorre o mesmo com o ofício da tradução, como transmissora de cultura e instrumento impres-

cindível do intercâmbio cultural. Neste sentido, cabe ao tradutor a função de mediador entre as duas culturas a serem postas em contato através de seu trabalho. Além disso, esta nova geração de tradutores a que me refiro tem, em geral, uma dupla responsabilidade, pois dela fazem parte também professores da língua e da literatura alemãs, além de pesquisadores que tomam os teóricos e pensadores alemães como ponto de partida de seu trabalho. Desta maneira, todos eles ampliam sua tarefa principal como professores, ou seja, divulgadores da língua e, portanto, da cultura alemã, através do ofício da tradução, transformando-se assim em duplos mediadores do intercâmbio cultural mencionado. Esta seria uma das mais importantes, quiçá a mais importante, função da germanística no Brasil nos dias de hoje.

Embora reconhecido, o papel do tradutor parece continuar, salvo algumas honrosas exceções, a não merecer por parte das editoras a devida atenção. Estas insistem em não acatar, quaisquer que sejam as razões alegadas, a reivindicação do tradutor por uma remuneração mais condizente com seu trabalho, que, à falta de digna e justa compensação, desenvolve-se única e exclusivamente movido por uma inesgotável força de vontade.

Trata-se, pois, sem a menor sombra de dúvida, de um trabalho absorvente e apaixonante, que exige do tradutor absoluta dedicação, muito embora o fator prazo influencie negativamente seu desempenho. Ao lado da baixíssima remuneração paga aos tradutores, também são raros os casos em que as editoras concedem ao profissional tempo suficiente para que ele possa tratar seu texto com o empenho de um "transcriador". Portanto, a "transcriação" deveria ser objetivo do tradutor, permitindo-se este burilar sua tradução, deixando-a amadurecer até que adquira vida própria como texto. Outra meta deveria ser a de jamais permitir que se reconheça tratar-se de uma obra traduzida, mostrando perfeita fluência na língua de chegada. Por outro lado, não se deve fugir ao original, muito embora seja aconselhável — ao lado das virtudes da dúvida e do cuidado — uma certa ousadia por parte do tradutor em sua reconstituição do texto, re-

criando-o, na medida do possível não só através de palavras "adequadas", pertencentes ao mesmo registro do original, mas, principalmente, conferindo à tradução o mesmo "clima" do original. Esta ousadia, necessária para que ele possa ultrapassar os limites da mera exigência denotativa, evidentemente pode expô-lo, tornando-se alvo de críticas. Isto seria, contudo, um tributo até pequeno para evitar uma tradução meramente "bem-comportada", morna e sem vida.

O tradutor, portanto, precisa ser um profissional dotado de outras aptidões além de um conhecimento profundo da língua de partida e de uma necessária familiaridade com o país onde a língua original é falada, bem como com sua cultura e história. Munido destes pré-requisitos, o tradutor deve, pois, tentar transcriar o texto original, reproduzindo principalmente seu timbre estilístico, mantendo sempre suas nuanças e, no caso específico de Bertolt Brecht, a concissão e a simplicidade próprias do autor.

O caminho para tanto é conhecido por todos: nesse processo de comunicação, o tradutor decodifica a mensagem do autor na língua de partida e a recodifica na língua de chegada, e em cada uma dessas fases, por mais que se diga o contrário, há a interferência de fatores subjetivos de gosto estético e do repertório cultural, peculiar ao próprio tradutor. Essa diferença natural entre o repertório ou idioleto de cada tradutor acarreta uma variedade imensa de opções que se refletem objetiva e diretamente no resultado final de um mesmo texto — se traduzido por vários tradutores — no tocante à forma, podendo até mesmo atingir seu conteúdo.

Este é o ponto onde eu queria chegar, ao tecer considerações sobre estes "negócios" de tradução, passando a cotejar em seguida as diferentes soluções encontradas por diversos tradutores em sua tradução do romance-fragmento *Die Geschafte des Herrn Julius Caesar*[1], escrito por Brecht em 1938, durante seu exílio na cidade sueca de Svendborg. Estas

1. Foi utilizado o texto das *Obras completas* (Gesammelte Werke) de Bertolt Brecht, vol. 14, Prosa 4, Suhrkamp Verlag, 1967, (GW/acompanhado do número da página).

diferentes soluções implicam, sem dúvida, uma determinada leitura que o tradutor faz do texto original ou do texto traduzido a que teve acesso. Sua interpretação, possível de contestação, influencia o teor da mensagem que o leitor — como último elo neste processo de comunicação — receberá. O cotejo entre as diferentes traduções — dentre elas a minha, a qual nem sempre apresenta as melhores soluções — não visa a criticar e minimizar o trabalho de outros profissionais, desempenhando o papel cômodo do juiz-imortal das letras; tem apenas o intuito de mostrar como certas dificuldades foram resolvidas.

Será usado para este cotejo o texto de *Os negócios do senhor Júlio César*, das Publicações Europa-América, Coleção Ontem e Sempre, Lisboa, 1962[2], tradução da edição francesa com o título *Les Affaires de Monsieur Jules César*. Esta tradução ao quadrado apresenta as deficiências peculiares de traduções desse tipo, ou seja, sua fidelidade de segunda mão é por si duvidosa, sem mencionar a dificuldade do português de Portugal para o leitor brasileiro. Aqui, uma observação: esta tradução portuguesa chegou-me às mão apenas há pouco, quando decidi participar deste Simpósio. Ao lado desta, será utilizada a tradução da Hemus Livraria Ltda., Rio de Janeiro, 1970[3], e, finalmente, a tradução da Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1966[4].

Primeiramente, gostaria de apontar alguns obstáculos que podem surgir no caminho do tradutor, representados sobretudo por expressões idiomáticas que tornam estas "histórias" de tradução um "negócio" certamente muito sério, não sabendo o leitor *o que fazer delas* (L/20), *o que começar com isto* (H/16) ou *o que fazer com elas em seguida* (R/18): o texto alemão fala em "Sie wussten nur nicht, was dann damit anfangen" (GW/1180). A expressão idiomática na frase "Wenn man ihn irgend umgehen konnte, machte man einen Bogen um ihn" (GW/1205) ganhou as seguintes versões:

2. (L).
3. (H).
4. (R).

Quando podiam, desviavam-se para não se encontrarem com ele (L/50), *Quando não se podia manejar com ele, fazia-se um cerco em torno dele* (H/41), ou, ainda, *Quando queriam evitá-lo, saíam de perto dele* (R/40). O leitor certamente ficaria um tanto desnorteado diante de uma frase como esta: *Ao homem da rua caem-lhe as escamas dos olhos* (H/138), que deveria corresponder ao alemão "Dem Mann der Strasse fallt es wie Schuppen von den Augen" (GW/1299), o que significa que o homem da rua finalmente conseguiu abrir os olhos, enxergar.

O exemplo seguinte igualmente ilustra a dificuldade que expressões idiomáticas acarretam ao tradutor. Assim, a frase "Sie (die City) bekam selbst kalte Füsse!" (GW/1308), ou seja, *ficou com medo!* (R/132), ganhou ainda as seguintes traduções: *Assustou-se* (L/171) ou *Ela própria ficou de pés frios!* (H/147). Estes exemplos comprovam o que ficou dito anteriormente acerca da necessidade constante de aperfeiçoamento, condição primordial para o bom desempenho do tradutor. Isso evitaria que expressões idiomáticas não sejam reconhecidas como tal. Ou seja: o tradutor pode incorrer no erro comum do *innocent reader* e fazer uma leitura linear da expressão idiomática, considerando cada termo isoladamente. Esse desconhecimento da língua de partida impede que se encontre a correspondência da expressão na língua de chegada, mantendo-se erroneamente seu sentido literal que, muitas vezes, não significa nada, ou tem um significado bastante diferente, conforme o último exemplo visto. Tais considerações enfatizam a importância mencionada anteriormente dos pré-requisitos necessários para que o tradutor desempenhe bem seu ofício, ou seja, o tradutor deveria ser falante nativo em uma das línguas e bastante fluente na outra. Fica igualmente patente a necessidade permanente da consulta, seja de dicionários e outras obras do gênero, seja de falantes nativos, a fim de que tais dúvidas sejam sanadas.

Em segundo lugar gostaria de apontar, neste cotejo, uma série de exemplos que indicam soluções bastante conflitantes entre si, embora nem sempre cheguem a comprometer demasiadamente a compreensão da tradução. O autor de *Os*

negócios do senhor Júlio César, o "infatigável polemista", como o escritor suíço Max Frisch o define, certamente acharia estes problemas de tradução muito intrigantes e instigantes. Assim, o termo "Der Scheidende" (GW/1191), ganhou as versões: *O homem que era transportado* (L/33), *O escravo que partia* (R/27) e *O despedido* (H/27). Nota-se que nas duas primeiras traduções optou-se por uma paráfrase do termo alemão *der Scheidende*, inserindo-o assim no contexto em que aparece no original. A última opção, *O despedido*, embora seja uma solução documentada nos dicionários, adapta-se mal ao contexto que trata de um escravo que parte, transportado por uma carroça, para ser vendido no mercado. Por sua vez, a frase "Ich ging gedankenvoll weg" (GW/1224), ou seja, *Saí, pensativo* (R/57), recebeu ainda as traduções: *Fui-me embora abismado nas minhas reflexões* (L/70) e *Fui embora, agradecido* (H/59). A primeira opção revela um uso talvez corrente no português de Portugal; soa, porém, muito estranho para o leitor brasileiro. A segunda opção, *Fui embora, agradecido* (H/59), mostra a confusão entre *Gedanken/gedankenvoll* (pensamento/pensativo) e *danken* (agradecer), daí a solução *agradecido*, encontrada pelo tradutor, que nada tem a ver com o contexto. Para a expressão "Ein grosser, bleicher, ausgemergelter Mensch" (GW/1287), encontramos soluções absolutamente díspares como: *Um tipo alto e pálido, de faces encovadas* (L/146) e *Um sujeito grande, sangüíneo* (H/125). Esta última, além de conter um adjetivo a menos que o original, tem um significado diametralmente oposto àquele do texto alemão. O leitor, todavia, sem possibilidade de acesso à obra original, não percebe esta discrepância. Outro exemplo demonstra o mesmo fato, que portanto somente poderia revelar a incongruência do texto produzido apenas a partir de um cotejo com o original: "So setzte er sich und fuhr... fort" (G/1340) foi traduzido por: *Assim, sentou-se e prosseguiu...* (R/160) e *Assim ele levantou-se e continuou...* (H/179). Da mesma forma, a expressão "ein... Mann mit verwaschenem Gesicht" (GW/1377), ou seja, *um homem... com uma cara desbotada* (R/193), recebeu ainda as versões: *um homem... com um rosto marcado de cicatrizes* (H/217) e *um*

homem... com um semblante mole (L/24). Esta última opção, além de nada ter a ver com as anteriores e, muito menos, com o original, mostra um exemplo de quebra de um uso consagrado na língua, ou seja, o semblante pode ser firme, belo etc., mas jamais mole, inexistente no registro brasileiro.

Portanto, conforme ficou claro através dos exemplos anteriores, para o leitor que não tem acesso ao texto original não faz diferença qual a solução que tem diante de si, visto que às vezes tal solução não interfere na compreensão do texto, embora tais deslizes nem por isso sejam desculpáveis.

Um terceiro grupo de exemplos chama a atenção pela evidente falta de atenção na leitura e na interpretação do texto original, tornando a tradução muitas vezes confusa e incorreta. No início do romance, há um episódio relativamente longo envolvendo uma cadeira e a observação final de que o homem "keineswegs ohne den Stuhl wegging" (GW/1179), que significa que o homem ... *de maneira nenhuma foi embora sem a tal cadeira* (R/17). Esta observação recebeu igualmente a tradução: *de modo algum retirou-se sequer para ir ao banheiro* (H/15). Aqui faz-se necessário o esclarecimento de que *Stuhl* significa *cadeira*, mas, num uso muito específico e que não é o caso aqui neste contexto, também pode significar *evacuação*, daí a associação com *banheiro*. Os exemplos deste grupo são inúmeros. Sem querer justificá-los, talvez um prazo maior para a entrega da tradução, um maior incentivo financeiro, ou até mesmo um *copy-desk* mais eficiente por parte das editoras pudessem evitar falhas como *Manhã após manhã terra lavrada* (H/74) para "Morgen um Morgen Ackerland" (GW/1338), simplesmente *jeiras e jeiras de terra* (R/70). Ainda: *anéis de cana* (H/69), ou melhor, *orelhas de lutador* (R/66), para "Ringerohren" ("Ringer-ohren", portanto, e não "Ringe-rohren") (GW/1234). O último exemplo não só chama a atenção para as ciladas que palavras compostas podem preparar ao tradutor, mas também para a importância de noções elementares como divisão silábica e formação do plural. Finalmente, para a frase alemã: "Ein hochst ungleiches Paar" (GW/1235), que significa *Um par que absolutamente não combina* (R/67), aparece a opção *Sem comparação, um*

par de mais alta categoria (H/70), ou a solução absurda: *Que duplo disparete* (L/83), a qual mostra a interferência, conforme imagino, do francês: *Quel couple depareillé, que casal desarmonioso.*

Uma última série de considerações faz-se necessária em relação a este intrincado "negócio" de traduzir que, como se viu, pode se tornar um negócio muito pouco rentável, sob vários pontos de vista. Estas considerações dizem respeito à necessidade de o tradutor fazer uma análise e interpretação da obra a ser traduzida, muito embora não se espere dele o desempenho de um estudioso da literatura. No caso de *Os negócios do senhor Júlio César*, esta tarefa torna-se muitas vezes absolutamente imprescindível para que se esclareçam certos problemas de tradução.

Trata-se, neste romance, conforme o próprio título já antecipa, dos "negócios" de um personagem que se tornou conhecido como o grande estadista romano. Brecht, porém, tenta justamente desmistificar esta imagem do grande homem Júlio César, legada pela História, banalizando seus grandes feitos e conquistas, mostrando-o apenas como um esperto homem de negócios que, a exemplo de tantos outros políticos de nossos tempos, vende sua experiência e seu cacife político a altos preços para atingir seu objetivo, que é a ascensão ao poder. Neste sentido, quando Brecht usa seguidamente a expressão francesa *Usance* para definir Júlio César, o tradutor pode ver-se diante de grandes dificuldades. Segundo o dicionário *Wahrig*, o tempo *Usance* pode significar uso (*Brauch*), uso comercial (*Handelsbrauch*), origem (*Herkunft*), costume (*Gewohnheit*). Assim, em uma das traduções aqui utilizadas, esta expressão é traduzida sempre por *herói* ou *campeão de diplomacia* (L/193-194); na outra tradução, optou-se pela solução: *símbolo* ou *grande realidade* (H/167-168-169). Ambas, a meu ver, dão uma imagem muito favorável ao personagem, quando tudo leva a crer que Brecht queria justamente, através da ironia, desmistificar esta imagem positiva transmitida pela História. Assim, a opção *praxe comercial* (R/149-150), embora talvez não seja a solução perfeita,

aproxima-se mais daquilo que considero ser a intenção do autor.

De qualquer maneira, fica a discussão e a dúvida. E segundo Brecht, "de todas as coisas certas, a mais certa é a dúvida". Estas observações a respeito do árduo ofício de traduzir certamente mostraram os percalços por que passam os tradutores, testemunhas e mediadores do diálogo entre as línguas e culturas. Em se tratando, porém, de considerações também relativas a Brecht, fica a certeza — e não a dúvida — de que é justamente esse diálogo que o mantém vivo, perturbando-nos com as contradições inerentes à sua obra.

Traduzindo poesia e teatro de Brecht

Geir Campos

Desde que fui convidado a traduzir, com Antônio Bulhões, *A alma boa de Setsuan* (*Der gute Mensch von Sezuan*, 1938-40), para uma encenação projetada por Sandro Polônio e Maria Della Costa, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1958 ou 1959, os poemas e as canções que Brecht insere habitualmente em seus textos teatrais começaram a me chamar a atenção.

Aos poucos fui mandando vir da Alemanha, da Suhrkamp Verlag, um por um, os vários volumes dos *Gedichte* (poemas) de Brecht — e aos poucos fui tentando traduzir alguns desses poemas, com ou sem música, para inserção ou não em peças de teatro, do famoso autor alemão.

As buscas expressionais de Brecht — no sentido de uma aproximação cada vez maior entre a linguagem da poesia e a da prosa — pareciam combinar com minhas próprias buscas, um dia concretizadas em meu livro *Canto provisório*, tão mal compreendido pela nossa crítica "oficial", por assim dizer.

E foi certamente essa espécie de afinidade formal, correspondendo por certo a um mesmo tipo de visão crítica da poesia e do teatro, o que me animou a tentar passar para a língua portuguesa alguns poemas e algumas canções que Brecht escrevera em alemão.

E foi assim que veio a lume, pela Editora Civilização Brasileira, em 1966, um volume de *Poemas e canções* de Bertolt Brecht, livro que rapidamente se esgotou, deixando-me sem saber por que motivos aquela editora não lançava logo uma segunda edição, e talvez uma terceira, e quantas mais?

Mais recentemente tentei, mais uma vez, e então com a ajuda de Roswitha Kempf, continuar a traduzir poemas e canções de Brecht; mas os versos de Roswitha, mais chegados ao alemão, e os meus, mais chegados ao português, custavam a combinar em alguma forma definitiva, e o resultado foi uma espécie de cansaço que nos atingiu a ambos, levando-nos a desistir do projeto. Ainda assim, chegamos a traduzir uns pouquíssimos poemas, que talvez um dia ainda venham a ser publicados...

Sinto que para um tradutor como eu, que nunca tive oportunidade de ir à Alemanha — onde eu poderia ter contato com a língua viva, na fala usual dos cidadãos alemães —, nem sempre é fácil, ou quase sempre é dificílimo, traduzir textos alemães, poéticos e teatrais principalmente. Tanto mais que a poesia em geral requer uma competência lingüística superior à da maioria dos falantes naturais.

De todas essas faltas ressente-se o meu esforço em traduzir poemas de autores alemães — e Brecht é apenas um deles. Há pouco tempo comecei a traduzir alguns dos *Poemas filosóficos* de Schiller, com a ajuda do professor Delton de Mattos, da Universidade de Brasília, que já viveu anos na Alemanha e é casado com uma simpática e inteligente alemã... Mas ainda dessa vez não chegamos a traduzir muitos poemas, e meu projeto de um dia publicar um livro de traduções de Schiller ficou mais uma vez para as calendas, como se diz.

Voltando a Brecht... Nos finais da década de 70, o editor Ênio Silveira chegou da Europa, mais propriamente de Frankfurt, com um projeto editorial ambicioso: publicar no Brasil todo o teatro de Bertolt Brecht... Aceitei o convite dele, para supervisionar a coleção, que deveria chegar a uns dez volumes, reunindo tudo quanto já se traduzira de Brecht no Brasil. Com o encargo dessa supervisão-geral, eu ficaria também responsável pela tradução das peças que ainda não

estivessem traduzidas no Brasil (coisa rara, já naquela época), e eventualmente retraduzir alguma cuja tradução existente não me parecesse à feição da coleção que se tinha em projeto.

E foi assim que traduzi, ou retraduzi, algumas das peças que constam dessa coleção "Teatro de Brecht", publicada (com 6 volumes até agora) pela Editora Civilização Brasileira. Depois de organizados e publicados os primeiros cinco volumes da coleção, algum motivo de força maior me fez afastar-me da Editora e renunciar ao encargo de dirigir a coleção. Foi quando a direção, ou supervisão-geral dela, passou aos cuidados de Fernando Peixoto, um brechtiano convicto, que estagiou no Berliner Ensemble etc. Sob minha supervisão vieram a lume cinco volumes, e o sexto já foi supervisionado por Fernando Peixoto. Não sei se outros volumes chegaram a sair do prelo.

Quanto à *Alma boa de Setsuan*, a primeira tradução foi feita a quatro mãos, pois Sandro e Maria Della Costa haviam lido a peça em francês, e estavam decididos a montá-la o mais depressa possível. Assim, pediram a Antônio Bulhões que fosse fazendo a tradução tomando como texto de partida a tradução francesa, enquanto encomendavam da Alemanha o original alemão da peça, a fim de que eu fizesse posteriormente uma espécie de "checagem" e aparasse as arestas muito "salientes" etc. Assim se fez. Em poucos dias recebemos da Alemanha, por via aérea, o texto alemão de Brecht, e Bulhões ia traduzindo do francês, e eu ia confrontando a tradução indireta dele com o texto alemão. E tão logo terminávamos uma cena, ou um ato, já lá estava Sandro, cheio de pressa, para apanhar o texto traduzido e mandar passá-lo em mimeógrafo (não havia ainda a cópia xerox, tão mais rápida e eficiente), para depressinha levar o texto ao teatro, onde Flamínio Bollini, que ia dirigir o espetáculo, já estava à espera dos textos a fim de os ensaiar.

Aquele "tempo", que se pede e se recomenda, durante o qual o tradutor deve deixar sua tradução "esfriando", para depois relê-la e eventualmente cotejá-la com o original — evidentemente não nos era dado, a Bulhões e a mim. Traduzíamos sob pressão, "da mão para a boca", como se diz. É

claro que algumas coisas não saíram perfeitas, numa tradução feita assim, a toque de caixa. Mas Bulhões e eu tivemos a sorte de podermos assistir à maior parte dos ensaios da peça, e durante os ensaios os textos eram ainda submetidos a uma que outra mudança, exigida então pelas facilidades de leitura e interpretação pelos vários atores.

Só depois de muitas vezes ensaiada, e finalmente levada à cena em espetáculos normais, é que *A alma boa de Setsuan* tomou a forma de livro, por obra e graça do editor Sávio Antunes, em 1959. Muito mais tarde, quando essa peça foi incluída num dos volumes da coleção "Teatro de Brecht", da Civilização Brasileira, tive oportunidade de fazer dela uma nova tradução, sem intermediação do texto francês. E foi com alegria, sim, que recebi de meu amigo Antônio Bulhões a anuência dele em assinar comigo a nova tradução, já que fora parceiro meu na primeira, como se viu.

Mas o fato de eu não ter chegado a traduzir todas as peças de Brecht não me inquieta. Inquieta-me, sim, a poesia de Bertolt Brecht — da qual traduzi apenas uma parte... Mas os livros de poemas dele continuam em minha estante, a me acenarem sempre e a me tentarem a novas traduções — que às vezes, cada vez mais raras vezes, ainda tento, e sempre com a mesma alegria, pois o ofício de tradutor é dos que mais alegrias me tem dado, em toda a minha vida.

O PAPEL DE BRECHT NO TEATRO BRASILEIRO: UMA AVALIAÇÃO

I.

Sábato Magaldi

Meu contato com a obra de Brecht remonta à temporada de 1952-53, quando assisti, no Teatro Nacional Popular francês, em Paris, à encenação de *Mãe coragem* (1939), assinada por Jean Vilar. E não vou esconder que fiquei muito decepcionado: achei o espetáculo por demais cansativo, e o público se enfadava todo o tempo. Em conversa com o diretor, acompanhado pelo cenógrafo Santa Rosa, cheguei a aconselhar-lhe que não incluísse a montagem no programa da excursão de seu elenco ao Brasil, já cogitada por ele.

Em 1954, lendo os jornais europeus, tomei conhecimento de que a ida do Berliner Ensemble, conjunto fundado por Brecht, tanto a Paris como a Londres, havia sido o maior acontecimento teatral do ano, mudando radicalmente a postura da crítica, a ele convertida. E foi pela via francesa que o autor alemão penetrou no Brasil, depois que a Escola de Arte Dramática de São Paulo apresentou *A exceção e a regra* (1929), dirigida por Alfredo Mesquita.

Foi só com sua morte, ocorrida em 1956, que Brecht se tornou mais familiar aos brasileiros. Passamos a escrever sobre sua concepção épica e sobre suas peças, traduzidas para o francês e o inglês. Começava-se a encená-lo entre nós, com uma preocupação bastante ortodoxa, quanto ao propa-

lado efeito do estranhamento. Em 1958 houve a primeira montagem profissional brechtiana de efetivo valor — a de *A alma boa de Setsuan* (1938-40), realizada pelo italiano Flaminio Bollini Cerri no Teatro Maria Della Costa de São Paulo (pelo Teatro Popular de Arte ou Cia. Maria Della Costa-Sandro Polônio). Passou-se a compreender o novo estilo proposto, em que os atores piscavam para a platéia, incluindo-a no jogo não-ilusionista. Lembro-me sobretudo das interpretações muito felizes de Oswaldo Louzada, que imprimia um cunho popular brasileiro a um dos deuses, e de Eugênio Kusnet, com sua indiscutível autoridade, além de Maria Della Costa, numa de suas mais sensíveis aparições.

Depois da procura de reproduzir o que se supunha ser a característica primordial do Berliner Ensemble, nosso teatro passou a encarar Brecht com maior liberdade. E, nesse espírito, José Celso Martinez Corrêa montou, no Teatro Oficina de São Paulo, a obra-prima *Galileu Galilei* (1938-39). A estréia me trouxe particular alegria, por reafirmar os valores da razão, numa data particularmente fatídica para a nossa história — 13 de dezembro de 1968, quando a ditadura militar impôs o Ato Institucional n.º 5. José Celso acomodava Brecht ao temperamento brasileiro, introduzindo, inclusive, no desfecho, uma cena de carnaval.

No ano seguinte, José Celso encenou outro Brecht — *Na selva das cidades* (1921-24), pertencente à sua primeira fase, anterior à formulação da teoria do teatro épico. A peça ajustava-se melhor à sensibilidade do diretor e o resultado foi um espetáculo de extraordinária poesia, sem dúvida o mais belo, no gênero, visto em minha carreira de crítico. Numa feliz metáfora, construíam-se laboriosamente os cenários, que a ação exigia, destruídos ao fim de cada quadro.

A partir daí, nossos diretores passaram a não se preocupar muito com uma exegese ortodoxa de Brecht, dando largas à sua imaginação, mais próxima do expressionismo e de um certo gosto anárquico. Nessa linha, distinguiram-se o irreverente *O casamento do pequeno-burguês* (1919), da responsabilidade de Luiz Antônio Martinez Corrêa, e depois *Mahagonny* (1928-29), de Cacá Rosset, proibido no Festival de Nova York, porque atentaria contra a memória de Kurt

Weill. Não posso avalizar o espetáculo levado aos Estados Unidos, por não tê-lo visto, mas o que estreou em São Paulo demonstrava a total vitalidade de Brecht, longe de qualquer mofo museológico.

A influência decisiva do dramaturgo e teórico alemão não se restringiu às suas peças. Lembro que Augusto Boal deglutiu antropofagicamente os ensinamentos brechtianos, construindo, a partir deles, o Sistema Coringa. As teorias épica e dialética desdobraram-se nas múltiplas formas do Teatro do Oprimido, em contínua experimentação.

E não se pode esquecer que *A ópera dos três tostões* (1928), de Brecht, está na raiz da *Ópera do malandro,* de Chico Buarque, ainda que ambas derivem da *Ópera dos mendigos,* do inglês John Gay.

Acredito que a influência mais importante de Brecht, entretanto, se refira, num momento decisivo de nossa trajetória cultural, à consciência política por ele impressa ao teatro brasileiro. Nos anos negros da ditadura, o exemplo brechtiano apontou para os nossos homens do palco o caminho firme da oposição ao fascismo. E ele constituiu, praticamente, uma unanimidade muito digna, através da análise lúcida apreendida nos textos maduros do dramaturgo.

Talvez haja hoje um certo cansaço em relação a Brecht, natural por vários motivos: depois de muito assimilada, toda obra se satura um pouco; outros nomes e diferentes preocupações passaram a povoar o universo da estética teatral; e a moda sempre exige renovação.

Apesar desses fatores, a verdade é que a gente mal se apercebe de que Brecht faleceu há trinta anos, tempo muito ingrato para a avaliação de uma obra. E a razão é simples: mesmo que suas teorias não correspondam à última palavra que se deseja ouvir, o dramaturgo é um gênio. As peças, levadas de maneira ortodoxa ou despertando novas linguagens cênicas, nunca abandonarão os cartazes. É que não há dúvida de que Brecht pertence à grande linhagem da história do teatro, vinda dos trágicos gregos e de Shakespeare, além de poucos outros nomes.

II.

Yan Michalski

Brecht forneceu a matéria-prima literária e teórica para alguns dos mais equivocados momentos da cena brasileira dos últimos trinta anos, e para alguns dos seus momentos mais iluminados e enriquecedores.

Os momentos equivocados não podem ser propriamente atribuídos ao pobre Brecht, e sim a uma interpretação ingenuamente rígida, ao pé da letra, e, portanto, em última análise, antibrechtiana, de alguns aspectos das suas teorias de encenação. O distanciamento, todos nós o sabemos hoje, não pode ser, sob pena de tornar-se insuportável, uma proposta de representação dogmática e estanque, desvinculada do contexto mais amplo de uma encenação, e do contexto mais amplo ainda da tradição cultural de um país, que repercute no temperamento interpretativo dos seus atores. Em 1962, quando a proposta teórica do distanciamento foi entre nós antibrechtianamente cultuada como um mito, através de uma abordagem equivocadamente solene e esquemática de alguns escritos teóricos de Brecht, Décio de Almeida Prado desmistificou o fato deliciosa e contundentemente, ao comentar uma montagem de *José do parto à sepultura,* do nosso caro Augusto Boal (que, diga-se a bem da verdade, não era dirigida pelo próprio Boal):

"O que os nossos encenadores esquecem, ao imitar Planchon ou Brecht, é que as soluções pessoais dos criadores cabem a eles e somente a eles. Pode-se admirar Brecht, pode-se sofrer a influência de Brecht, o que não se pode fazer é aplicar mecanicamente fórmulas que não nasceram apenas da inteligência crítica mas da totalidade de uma experiência humana e artística. Tomemos o caso da música. Brecht tocava clarineta, cantava, passara pelos cabarés literários e musicais de Berlim, era amigo de compositores como Kurt Weill e Paul Dessau. As canções que colocava em suas peças, portanto, apesar de todas as severas alegações doutrinárias, justificavam-se primordialmente por si mesmas, pelo prazer que proporcionavam, não se limitando em absoluto à função de quebrar com um apelo direto ao público a ilusão realista do espetáculo. Ao contrário, é provável que a justificação teórica, como tantas vezes acontece, viesse *post facto* para legitimar uma preferência de ordem pessoal, de raízes emotivas profundas. O ponto de apoio musical, em suma, era uma característica do homem Brecht e do escritor Brecht. Ora, acontece que o Brasil não é a Alemanha; nem os nossos atores sabem "projetar" cenicamente uma canção, nem os nossos compositores populares, dos quais nos temos socorrido, chamam-se Kurt Weill. Por que, então, esse conúbio julgado indispensável entre marxismo e música, como se não houvesse em teatro outro meio de dizer 'proletários de todo mundo, uni-vos' a não ser cantando?"

Por isso, quando em 1965 tive meu primeiro (e aliás único) contato com o Berliner Ensemble, através da sua montagem de *Arturo Ui,* fiquei perplexo ao constatar o quanto Brecht, na autorizada visão do seu próprio tempo, podia ser descontraído, faiscante, prazeiroso, cenicamente brilhante, e o quanto ele parecia, num certo sentido, mais brasileiro, ou mais próximo do Brasil do que aquele Brecht que então era mostrado nos palcos brasileiros.

Já os grandes momentos de Brecht no Brasil deram-se geralmente através de montagens que se preocupavam menos com a obediência aos preceitos teóricos da representação brechtiana do que com o potencial de teatralidade, poesia, humor, inteligência e humanismo contido nas suas obras.

Entre estes pontos altos que ficaram na minha memória afetiva posso citar uma *A exceção e a regra,* dirigida por Antônio Pedro no desaparecido Miniteatro do Copacabana; *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill,* dirigido por Cacá Rosset e levado aqui no Rio no Tablado, com Luís Antônio Martinez Corrêa e Elba Ramalho no elenco; *O casamento do pequeno-burguês,* dirigido pelo mesmo Luís Antônio; um magistral e meio artaudiano-brechtiano *Os fuzis da senhora Carrar,* dirigido pelo saudoso Flávio Império para o elenco universitário do TUSP; o extraordinário *Na selva das cidades,* de Zé Celso; e, com um pequeno pé atrás, o *Galileu,* também de Zé Celso. Com um pequeno pé atrás porque não me convenceu na época a forçada carnavalização tropicalista do texto: Brecht não precisa de nenhuma forçação de barra no sentido de puxá-lo para um folclore brasileiro para comunicar-se intensamente conosco. O espetáculo, entretanto, independentemente disso, tinha qualidades muito apreciáveis.

Não deixa de ser curioso que desta lista não constem, com a única exceção de *Galileu,* as peças consideradas como as obras-primas de Brecht, e que ali predominem peças escritas antes da fase de maturidade do autor. Será que as obras-primas resistem mais firmemente a uma abordagem cênica mais informal e flexível? Mas é claro que não se quer dizer com isso que tenha ficado indiferente aos meus contatos, nos palcos nacionais, com textos como *Mãe coragem, A ópera dos três vinténs, A alma boa de Setsuan, Puntila, Círculo de giz.* Mesmo quando montados de maneira imperfeita, o sopro da sua inspiração poética e da sua densidade de conteúdo tinha algo de comovente e enriquecedor.

Pelo que expus até agora, poderia parecer que na minha opinião uma prática descontraída e até certo ponto iconoclasta do teatro brechtiano teria sido de maior valia para nós do que sua teoria teatral. Não é bem isso o que quis dizer. Na verdade, não estou muito longe de pensar que a maior contribuição de Brecht para o nosso teatro nem sequer são suas peças que vimos em cena, e sim sua visão do mundo, que passa pelo menos tanto pelos seus escritos teóricos quanto pela sua dramaturgia. Se a parte mais especificamente técnica da sua teoria não parece ter contribuído muito para o

enriquecimento da linguagem cênica do nosso teatro, sua visão do mundo, dos homens, da organização social e, por que não, do teatro, veiculada através de escritos teóricos antológicos, influenciou decisiva e muito positivamente as cabeças da minha geração e da geração que se seguiu, e espero que continue influenciando os jovens de hoje.

Com efeito, a gente não passa impunemente pela leitura e pelo estudo de Brecht. Ele nos ensina, mais convincentemente talvez do que qualquer outro mestre moderno, coisas que serão importantes para as nossas vidas e para o nosso trabalho no e em torno do teatro. Entre estas, ele nos ensina as vantagens da reflexão e da atitude crítica, que recomenda a não aceitar nenhuma verdade sem questionar seus fundamentos e sem tentar desmontar os mecanismos que a fizeram surgir. Nos ensina que as coisas não são imutáveis, e que cabe a nós transformar aquelas que precisam ser transformadas. Ensina-nos a procurar, por trás de cada situação, os ocultos interesses de estrutura social e econômica que a condicionaram. Nos ensina a beleza contida no rigor de um processo intelectual, e nos mostra que este não é incompatível, como habitualmente se pensa, com a emoção. Nos ensina, em suma, para usar uma expressão do próprio Brecht, a não deixar a cabeça na sala de espera junto com o chapéu. Todos estes ensinamentos são dicas para, entre outras coisas, um determinado comportamento no processo de criação teatral, que afetará fatalmente o seu resultado — evidentemente são apenas em cima das peças de Brecht.

Nem todos os artistas de teatro leram Brecht, mas muitos leram, e creio que muitos continuam lendo. Na nossa escola, a CAL (Centro de Artes de Laranjeiras), fazemos questão que um semestre inteiro da cadeira de Interpretação seja dedicado ao estudo de Brecht e do teatro dialético — um pouco para que os alunos descubram as possibilidades de uma representação épica, demonstrativa, como uma das melhores alternativas possíveis à interpretação realista com a qual se haviam familiarizado no semestre anterior; mas sobretudo para que se convençam da necessidade de incorporar um enfoque dialético, reflexivo, no seu processo de trabalho, qualquer que seja a proposta em cima da qual possam estar

eventualmente trabalhando. E sei que outras escolas de formação de atores adotam o mesmo critério. Então, mesmo sabendo que nem todos os artistas conhecem Brecht, e que muitos na verdade não o conhecem, parece legítimo supor que os outros, aqueles que tiveram algum contato com a teoria e a prática brechtianas, já são de certa forma suficientes para jogar no ar que a gente respira uma certa dose de clima de reflexão e questionamento, sem o qual nosso teatro seria seguramente muito menos inteligente do que é.

Por causa dessa importância que atribuo à contribuição conscientizadora da obra de Brecht, nunca concordei com a idéia, defendida vigorosamente numa certa época por vários teóricos, segundo a qual os comediantes populares brasileiros, como Dercy Gonçalves ou Costinha, ou os atores do tradicional teatro de revista, seriam, sem o saber, intérpretes brechtianos *avant la lettre,* na medida em que dominam os códigos da quebra da ilusão e da empatia preconizados pelo mestre. Sem dúvida, esses admiráveis comediantes, através de um prodígio de intuição, foram capazes de produzir técnicas que podem parecer análogas àquelas que Brecht pede aos atores. Acontece que no caso deles trata-se de técnicas que não surgiram de um real processo de conscientização, e não se destinam a um real processo de conscientização da platéia. Eles produzem, bem entendido, uma representação não identificada, uma espécie de distância, mas que não é uma distância crítica e, assim sendo, parece-me que não seria correto rotulá-la de brechtiana.

Por último, uma observação curiosa, embora não se deva certamente atribuir-lhe maior importância. Grande parte da obra dramatúrgica de Brecht, para não dizer a sua quase totalidade, já foi montada no Brasil, e suas principais peças tiveram, praticamente todas, mais de uma montagem, em certos casos muitas montagens. E, no entanto, muitos dos atores considerados nossos "monstros sagrados" nunca passaram por uma experiência brechtiana. Se não me falha a memória — pois não me foi possível fazer um levantamento documentado —, Cacilda Becker, Sérgio Cardoso e Ziembinski morreram sem nunca terem trabalhado numa peça de Brecht; Fernanda Montenegro nunca trabalhou numa peça

de Brecht, nem Tônia Carrero, nem Sérgio Britto, nem Paulo Autran, excetuando o episódio de "O delator" de *Terror e miséria do Terceiro Reich,* incluído em *Liberdade, liberdade.* Sem dúvida, vários outros grandes atores fizeram, e brilhantemente, papéis brechtianos. Mas é certo que nosso acervo cênico e nossa memória brechtiana teriam sido mais ricos se estes monstros sagrados dos nossos palcos se tivessem deixado envolver pela sedução dos maravilhosos papéis que a dramaturgia brechtiana oferece.

Para terminar, quero deixar consignada apenas a título de registro a inegável influência do pensamento brechtiano que seria possível levantar em muitas realizações cênicas da maior importância na história do moderno teatro brasileiro que não se baseavam diretamente em peças de Brecht. Havia certamente muita leitura de Brecht por trás da admirável série de *Arena conta...,* como havia certamente muita leitura de Brecht por trás da conceituação do Sistema Coringa de Boal, que deu apoio teórico a essa série, como havia muita leitura de Brecht por trás do antológico *O rei da vela,* do Oficina, e de vários espetáculos do Opinião. Para não dispersar meu raciocínio e para não ultrapassar meu limite de tempo, optei por não aprofundar-me neste aspecto, que mereceria certamente um estudo à parte.

III.

Fernando Peixoto

É uma falsa questão tentar discutir sobre se as propostas de Brecht vieram ao Brasil como algo que vem de fora, e entram como se fossem pára-quedas, como se fossem doutrinas exóticas dentro do processo cultural brasileiro. Na realidade, a gente encontra em exemplos mais simples a prova absoluta de que no cotidiano popular, em algumas manifestações espontâneas da arte popular brasileira, estão seus gérmens primitivos ainda que não elaborados. Manifestações muito claras, que no fundo são uma versão simplificada e embrionária de toda uma teoria de estética e de toda uma postura, de visão de mundo, de toda uma possibilidade de utilizar a representação, no caso teatro, mas também o processo cultural como um todo, como um instrumento popular, um instrumento de diálogo, de reflexão crítica, de participação da nossa sociedade.

Está absolutamente claro Brecht como um contemporâneo hoje. Que peça seria mais interessante de se fazer hoje em São Paulo, neste momento de campanha eleitoral para o governo estadual, do que *A resistível ascensão de Maluf Ui?...* É um grande texto para ser feito, não resta a menor dúvida. É hoje que esta peça tinha que estar em cartaz em São Paulo. Essa é a prova absoluta de que ali está o texto, ali está o

grande estímulo para a grande discussão dentro da cidade inteira, dentro do estado. Esta é uma peça que se a gente ainda tivesse, e por isso vou pular para o Oficina e para grupos permanentes de teatro, se a gente ainda tivesse núcleos regulares de profissionais, como tivemos com o Arena, com o Oficina, com o Opinião, se tivéssemos condições de ter isto, isto não fomos nós que acabamos, foi destruído mesmo pela ditadura, não tenho a menor dúvida que estávamos saindo e fazendo *Maluf Ui* por aí, porque era a continuidade deste trabalho. E Brecht estaria ao nosso lado fornecendo a matéria-prima para tentar reabrir uma discussão sobre o teatro político.

Então de repente lembro o Oficina, o Arena, a existência desses grupos que são assassinados por um processo que começou no dia 13 de dezembro de 68 com o AI-5, porque de 64 a 68 fizemos o teatro de resistência, de protesto, mas o AI-5 foi o princípio do fim de todos nós. Mas este princípio do fim de todos nós foi casualmente a estréia de *Galileu Galilei*. Lembro-me do episódio com o censor, quando terminou o 1.º ato da peça. Alguns de nós estávamos no bastidor ouvindo no rádio a decretação do AI-5; falamos ao censor e ele disse: "deixa eu liberar rápido, porque amanhã não libera".

Como Brecht chegou dentro do Oficina e como chegou portanto dentro da nossa geração, na nossa participação no teatro brasileiro naquele momento? Quando entrei no Oficina, entrei num momento privilegiado, estávamos chegando no início da década de 60 a um aprofundamento extremo das teorias stanislavskianas. Estávamos fazendo um teatro realista-psicológico, realista-emocional, uma profunda busca da identificação do ator com o personagem, buscando a identificação do público com o personagem, estávamos inteiramente voltados para o aprofundamento de todas as técnicas possíveis. Tínhamos um ator russo entre nós, Eugênio Kusnet, que tinha um conhecimento extremamente profundo e vivenciado, tinha acesso inclusive a textos de Stanislavski que nós não tínhamos e isso muito auxilia nesta busca extrema. *Os pequenos-burgueses* de Gorki foi nossa encenação onde toda esta carga explodiu em sua maior intensidade. É incrível

como de repente, logo depois da estréia, nos incomodava alguma coisa dentro do espetáculo, embrionariamente, e a gente não sabia o que era, nos incomodava chegar a nível tão elaborado dentro daquela técnica e perceber que estávamos propondo algo limitado. O que buscávamos era um confronto mais próximo, mais direto e mais transformador da realidade. Mas o realismo em forma de trabalho nos fazia cair só dentro do indivíduo. As situações ficavam em nível interno, não se sabia muito bem como se sair delas. Foi mais ou menos nesse momento que Brecht apareceu. Dentro do Oficina entrou questionando a continuidade de um processo do realismo, do método de trabalho e da concepção do espetáculo teatral, começando a minar aquilo que tinha sido nosso objetivo central, que era o processo de identificação.

Queria deter-me rapidamente em dois espetáculos do Oficina, *Galileu Galilei* e *Na selva das cidades*, que são amostras bem claras, ambos dirigidos pelo Zé Celso. O maior elogio que se pode fazer a Zé Celso é que dentro do Oficina nunca esteve sozinho. Tínhamos realmente um processo coletivo. O *Galileu* foi montado contra a vontade do Zé Celso. Por insistência "brechtológica" minha e do Renato Borghi. Zé Celso achava aquilo "fascículo da Editora Maio"... A estória dos grandes homens... A vida do grande "cientista marxista"... Realmente nós estávamos insistindo naquele processo. Estávamos saindo da experiência do *Rei da vela*, que foi uma experiência extremamente radical dentro do grupo. Uma insistência num teatro de razão, num teatro para debate com o público, naquele momento especial de 68, para raciocinar sobre a repressão, sobre o significado do artista e do intelectual diante da repressão. É o que nós queríamos. E havia uma tendência já interna, que diante do avanço da repressão partia para a solução anárquica e desesperada, mais irracionalizada. E havia esse choque. Ainda nascendo, em embrião. Brecht seria a disciplina...

O *Galileu* é um espetáculo montado dentro de uma certa lógica, de um equilíbrio, de uma certa sensatez do Zé Celso frente ao problema. Mas na cena do carnaval, a mais importante, onde conceitualmente a sabedoria chega ao povo, onde ela explode na feira popular, nesse momento partia-se, no

nosso espetáculo, para o irracionalismo solto, para um anárquico desenfreado. E objetivamente negava-se todas as outras cenas... Conceitualmente a cena do carnaval negava todo o resto do espetáculo. E às vezes era uma batalha para mim e para o Renato Borghi, que tínhamos que entrar em cena em seguida ao carnaval, retomar a atenção da platéia, que estava excitada num processo lúdico e extremamente teatral, extremamente fascinante e difícil de segurar. Até que esta tendência foi modificando o Oficina, deflagrando a crise.

O que aconteceu neste momento não é só minha trajetória pessoal, nem mesmo é só a do Oficina. Começamos o que chamei de peregrinação à Meca. Por acaso, quase por um acaso, começamos pouco a pouco a visitar o *Berliner Ensemble*, por causa de viagens pessoais; alguém ganhou uma bolsa, um prêmio "Air France" ou algo assim. Começamos a ir à Europa pela primeira vez, sem imaginar o que íamos encontrar, chegamos a Berlim, a capital da República Democrática Alemã, e encontramos o Berliner Ensemble. Ia-se buscar lá o que se sabia que era extremamente importante. A partir de 56, quando o Berliner Ensemble explode em Paris como uma grande atração internacional, essas teorias começavam a penetrar em todos nós. Já tinha lido peças antes, não me despertavam ainda nenhum fascínio especial, tinha tido acesso a alguns textos teóricos que me pareciam difíceis de compreender. Difíceis de compreender, porque a gente não ia compreender racionalmente, mas nós, atores, diretores naquele momento, precisávamos de um outro tipo de compreensão, que era vivência mesmo. Isto se deu com Zé Celso, comigo, com Renato Borghi, com a direção do Oficina, pouco a pouco, isoladamente, não foi ao mesmo tempo. A gente começou de repente a voltar trazendo discos, fotografias, livros, alguns de nós começaram até a estudar alemão e principalmente o que víamos lá.

Quando fui pela primeira vez à Europa, em 65, eu estava absolutamente decidido a não fazer mais teatro. O teatro que eu via achava extremamente chato, desinteressante, não achava significativo dentro do processo participante e vivo dentro da cultura brasileira, dentro do processo social brasileiro. Parecia-me condenado irremediavelmente ao medíocre. Não

me interessava, apesar de um ou outro espetáculo interessante. Eu estava decidido a voltar para meu fascínio inicial que era cinema. Saí do Oficina quando começava a temporada de um espetáculo extraordinário, que era *Os inimigos* de Gorki. Já não mais o Gorki dos *Burgueses,* não mais a utilização daquele processo stanislavskiano para valer, já começava a quebrar o processo de identificação. Nesse momento eu não quis participar do espetáculo. Traduzi o texto, fui assistente de direção. Auxiliei na iluminação. Ficamos eu e Chico Buarque no bastidor, eu fazendo luz e Chico, autor da música especial, tocando o gravador. E me mandei dois ou três dias após a estréia para a Europa, disposto a não voltar a fazer teatro. Coisa que não aconteceu com todo mundo do Oficina, mas que para mim estava muito claro.

É lógico que viajando, eu que tinha um certo fascínio, como espectador busquei o teatro. Quando cheguei ao Berliner Ensemble levei um susto. Não entendia uma palavra de alemão e assisti a uma semana de peças, sete peças diferentes. Pelo menos quatro eu nunca tinha ouvido falar, não sabia a estória, não tinha lido nunca. Sentei na platéia e entendi tudo, tudo, tudo. Entendi tudo o que se passava em cena, não a estorinha que era contada simplesmente, entendi a proposta cênica, que estava por trás do espetáculo, sem entender uma palavra de alemão. De repente descobri, entendi que existe a possibilidade do teatro ser outra coisa. O teatro pode ser uma coisa extremamente divertida, fascinante, um espetáculo que eu rolava de rir o tempo todo, achava engraçadíssimo e ao mesmo tempo mexeu-me por dentro de uma forma extremamente instigante, porque mexeu com minhas convicções, com meus valores, com minha forma de enxergar a verdade e isto sem ter lido as peças, sem ter lido o texto.

Fiquei fascinado com um ator, que conheci por acaso porque falava francês, e o vi em seis espetáculos diferentes, como mexia o braço cada vez de forma diferente, o braço dele não era o mesmo. Fazendo um oficial nazista, um centurião romano, ou fazendo um camponês da Irlanda, o braço dele não se mexia igual. No peso do braço, na forma dele mexer, havia algo de estrutura visual, e social, que me pareceu muito mais fascinante do que o cinema; havia algo na

encenação como um todo que descobri. Descobri que havia um fascínio no teatro e que nós tínhamos perdido isso. Todos voltamos instigados. Mas não voltamos com espírito de imitação.

Mas o espetáculo mais importante do grupo, talvez a maior explosão poética do grupo, a maior explosão de teatralidade, talvez a maior explosão criativa do Oficina, acho que superior ao *Rei da vela,* foi *Na selva das cidades.*

Em *Na selva das cidades* não estávamos inventando um novo Brecht. Não se colocou a questão da fidelidade, do modelo. Não estávamos nos colocando deliberadamente como uma visão não ortodoxa de Brecht. Aquilo para nós era Brecht. Aquilo era nossa leitura, naquele momento, na nossa crise interna e dentro da crise histórica do país. Era a nossa forma de ler aquela explosão poética teatral de Brecht naquele momento. Não sentíamos que estivéssemos fazendo um Brecht não ortodoxo. Estávamos trabalhando com ele, junto com ele e junto com outros de extrema riqueza como Artaud, Grotowski e Barba, que influenciaram muito fortemente o Oficina. Ficamos lendo desesperados. Líamos Brecht também e conseguíamos fazer esta salada aparentemente impossível, mas fizemos. Estudamos Brecht, Grotowski, caratê, boxe, tudo, tudo misturado. Era uma salada. O espetáculo tinha quarenta e poucas páginas e quando ficou pronto tinha seis horas de duração. Estreou com quatro, mas tinha seis. Havia uma pesquisa exacerbada, quase que intolerável, da duração do gesto, da duração da ação. Isto aparentemente é o anti-Brecht, mas não é. Não foi. Era a nossa forma real de enfrentar Brecht naquele momento. Nossa tradução. Nossa forma de fidelidade.

Era a hora da exploração do grupo, nosso vômito. Em *Na selva das cidades* se destruiu o espaço cênico e os atores quase se destruíram a si mesmos; o cenário era destruído diariamente e havia perigo de vida em cena, porque às vezes rolava a cadeira de um lado para o outro e se o sujeito não se abaixasse na hora exata... Tinha-se que fazer a cena bem porque tinha que esperar a cadeira e, na hora que vinha, tinha que tirar a cabeça, ou então não se realizava a proposta... Mas era uma proposta extremamente política inclu-

sive. Era uma proposta que mostrava dentro dela um grande choque que mais tarde foi levar à reestruturação total do Oficina, ao suicídio coletivo do que resta do Oficina, que é o choque entre uma corrente marxista e uma corrente anárquica. E esse choque foi uma coisa extremamente produtiva no sentido criativo. Acho que o Brecht funcionou nisso como um grande companheiro de trabalho. Provocou, mexeu com tudo e todos.

Brecht é hoje isso, um companheiro de trabalho. Não para ficar seguindo como se fosse um dogma, como se tivesse resposta para as coisas, mas é um homem que em cinqüenta anos respondeu a todos os grandes problemas. É extremamente estimulante tê-lo ao nosso lado. Usarei uma frase que não sei se está bem citada, mas acho que está mais ou menos correta, do dramaturgo mais importante para mim hoje, que é o Heiner Müller, da República Democrática Alemã: ele diz que usar Brecht sem modificá-lo é traí-lo. E realmente acho que é o grande significado dele hoje. Não há um Brecht. Não dá para ficar achando que isto é Brecht ou não é Brecht. E seria traição não brechtianizar Brecht...

Queria colocar ainda que o pensamento de Brecht tem um significado muito grande dentro de um processo cultural mais amplo. A entrada de Brecht no Brasil é um capítulo irrecusável e absolutamente essencial na discussão sobre a estética do mundo contemporâneo e particularmente a sua decisiva contribuição à formulação, à construção de parâmetros, de bases, de caminhos é de uma importância imensa nas discussões internas nos setores da cultura brasileira não especificamente teatrais — em música, cinema etc.

Há cinco anos, quando o teatro internacional lembrou os vinte e cinco anos da morte de Brecht, Bernard Dort escreveu no *Le Monde* um combativo artigo com um título de extrema nitidez: "É difícil enterrar Brecht". É verdade: podemos nos posicionar a favor ou mesmo contra, mas o fantasminha está presente, perturba, desperta incenso ou ira, nos encosta na parede, sorri para nós com um vigor irônico que nos ameaça porque nos questiona e problematiza de forma penetrante. E o que pede é afinal tão singelo e simples:

que sejamos capazes de compreendê-lo para historicamente superá-lo.

Brecht chegou ao Brasil, em São Paulo, em 1945: uma encenação de *Terror e miséria do Terceiro Reich*. Antes desta data Brecht só havia tido uma peça encenada na América Latina: em 1943 o México montou *A ópera dos três vinténs*, estreada em Berlim em 1928. Brecht nos chegou, portanto, como escritor antifascista, vigorosa denúncia da sutil penetração do nazismo no cotidiano da sociedade.

Brecht nos chega, enquanto companheiro de trabalho, nos anos 60. Influencia ou desperta diversificado entusiasmo em muitos homens de teatro, mas sobretudo invade os três principais centros de produção de teatro político brasileiro nos anos que antecedem o golpe militar de 64: o Teatro de Arena de São Paulo, o Teatro Oficina de São Paulo, o Centro Popular de Cultura da UNE. No CPC, mergulhado nos escritos de Piscator, a obra de Brecht surge como um problemático antídoto: enquanto Piscator, compreendido na superfície, estimulava uma tendência radical ao sectarismo político, Brecht introduzia com irrecusável autoridade um conceito sadio de teatro dialético, ampliando os horizontes para a construção de um teatro participante que essencialmente assume o significado não instrumentalizado da qualidade estética enquanto arma transformadora de reflexão e diálogo entre palco e platéia. No Arena e no Oficina sua presença é uma intervenção decisiva até na discussão dos limites do realismo psicológico. Guarnieri afirma que durante algum tempo recusou Brecht: "Depois passei da recusa à aceitação".

Quase o mesmo aconteceu com Vianinha. E Augusto Boal, escrevendo *Revolução na América do Sul*, deu prosseguimento, através de uma ruptura de proposta dramatúrgica, à trajetória de coerência política do Arena, chegando depois a formular, com uma repercussão internacional que ainda cresce, suas teorias sobre o que chamou "teatro do oprimido". Digerido, Brecht deu frutos em dramaturgia e encenação.

A polêmica em torno da questão do realismo e sua necessária revisão crítica, entre nós, se traduziu em textos de extraordinário vigor crítico com ensaios de Anatol Rosenfeld

ou Roberto Schwarz ou, dentro do PCB, em Leandro Konder ou Carlos Nelson Coutinho. Um imenso material teórico que não deve nem pode ser ignorado.

A questão Brecht não é apenas um capítulo do teatro brasileiro: é um instigante desafio da cultura nacional. Como deus, Brecht é inútil. Como todos os deuses. Como homem, se for "brechtianizado", está vivo. Apesar de morto há trinta anos.

IV.

João das Neves

Discute-se muito a oportunidade, a vigência de Brecht no Brasil e se estaria superado ou não, quer na teoria ou na prática. Queria começar nossa conversa saindo de Brecht e citando um poeta brasileiro, pois os dois poetas estão muito próximos. Acho que é um bom começo. É um poeta da terra do Fernando Peixoto, gaúcho, que tem 80 anos, está quase com a idade que o Brecht teria e este poeta é o Mário Quintana, dono do mais fino humor. Mário Quintana diz uma coisa que se aplica um pouco a essa polêmica sobre a vigência de Brecht. Um poeminha curto, bem curtinho, que diz assim:

"Os outros passarão
Eu passarinho".

Acho que isto diz muito a respeito do que Brecht pode representar para nós, no sentido metafórico, mas também nos diz muito a respeito do próprio teatro de Brecht, porque este pequeno poema é um poema gestual, gestual como é o teatro épico que tem no *gestus* seu material e a aplicação adequada deste material é quase que sua tarefa. Mas o que eu queria falar não é sobre isto. Não quero teorizar sobre

Brecht. Muitos já o fizeram aqui e melhor do que eu poderia fazê-lo. Quero falar sobre o que Brecht representa para nós. Participei, nos idos de 63/64, do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE e depois fui um dos fundadores do Grupo Opinião do Rio de Janeiro. Nas preocupações iniciais, no ideário do Centro Popular de Cultura, estava a luta pela transformação da sociedade que acreditávamos que pudesse ser realizada, inclusive através do teatro, usando-o como instrumento dessa transformação. A revelação de Brecht para nós, as discussões sobre Brecht naqueles momentos, foram extremamente ricas porque nos revelaram que o teatro político tinha outros caminhos que não apenas o *agit-prop,* que não apenas a agitação e propaganda. Brecht nos mostrou que o teatro, por ser político, não excluía a possibilidade do aprofundamento, quer nos sentimentos, quer no mecanismo da existência do homem em sociedade. Ele não precisava ser tão imediato para ter sua contundência, sua eficácia política comprovada. Essa primeira constatação veio através do estudo de Brecht. Embora estivéssemos longe de aplicar as teorias de Brecht, diretamente, em nosso trabalho, seu estudo foi para nós de extrema importância, para que pudéssemos fazer uma avaliação crítica rigorosa do trabalho que estávamos realizando nas ruas, nos sindicatos: o teatro de *agit-prop* que nós fazíamos no CPC e seus possíveis desdobramentos.

Depois do golpe de 1964, um grupo de pessoas que saíra do CPC veio a formar o grupo Opinião e este grupo aprofundou um tipo de dramaturgia e de encenação que, se não tinha Brecht como ponto de partida, deve, no entanto, à sua reflexão muito da qualidade alcançada. Se não estou enganado é do Décio de Almeida Prado ou do Sábato Magaldi o título de uma crítica publicada em jornal de São Paulo sobre o espetáculo que resultou da encenação que o Grupo Opinião realizou em 1965 de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come,* que foi, na primeira fase do Opinião, um dos trabalhos mais instigantes que produzimos. O Décio, acho, dizia em sua crítica, cujo título era "Bicho come todos os valores do teatro brasileiro", que era uma peça profundamente influenciada pela forma como Brecht propunha seu teatro. Era uma peça que trazia este caráter gestual do teatro

épico, onde cada cena, embora se ligasse à outra, era uma cena em si, valia por si, como se a peça fosse interrompida a cada nova cena. Ao lado disso, adotava posturas que o próprio Brecht adotou. Se tomarmos os versos que são seu título: *Se correr o bicho pega... se ficar o bicho come,* já há um caráter dialético evidente, mas o que havia de mais importante é que nos baseamos nos procedimentos da literatura de cordel do Nordeste brasileiro para a discussão da problemática da terra e isso era informado por um estudo profundo das teorias de Brecht, de como poderíamos aplicá-las ao nosso trabalho teatral, de como encontrar a nossa forma de fazer teatro político. Assim, sua influência vai se exercendo, mesmo que não estejamos trabalhando diretamente com seus textos e mesmo que suas teorias não sejam aplicadas em sua totalidade e até mesmo quando contestadas. Sua discussão, a discussão de Brecht, foi e é de suma importância.

Anos depois, numa peça minha, já na segunda, numa terceira fase do Opinião, *O último carro,* talvez meu texto mais conhecido, também aí Brecht nos serviu e muito. De novo o caráter gestual no sentido de utilizar a interrupção, a quebra, atendendo à necessidade de mostrar cena a cena, unindo-as com um elemento qualquer que realizasse uma globalização dessas cenas, aparentemente isoladas, para que se atingisse a compreensão geral da sociedade abrangente, da sociedade que envolvia as personagens da peça. Como fazer isto, como fazer com que este teatro fosse, ao mesmo tempo, um retrato da realidade sem se reduzir a uma visão naturalista, a meu ver empobrecedora desta mesma realidade? Como fazer para transmitir ao espectador uma visão mais abrangente dos mecanismos dessa sociedade sem tocar diretamente na discussão destes mecanismos? Estamos aí, longe e perto de Brecht, pois foi ele que me propiciou a descoberta de que poderia, de repente, usar essas cenas existentes como um todo, isolando-as, para através de um elemento simbólico aglutinador, através de uma metáfora, remeter a peça a uma compreensão mais abrangente. Isso não encontrei nas peças de Brecht, mas ele me inspirou profundamente na busca de soluções.

Na história de um grupo como o Opinião e na história de grupos como o Arena e o Oficina, a passagem *por* Brecht, o conhecimento dele, a leitura ou a realização de suas peças, a discussão de suas teorias, o entrar em contato com seu humor, com um novo tipo de abordagem teatral, com uma nova relação ator-espectador, são de suma importância. Abrindo um parêntese: me surpreende, muitas vezes, ver companheiros nossos, escritores, dramaturgos ou diretores de teatro, dizerem, por exemplo, que Brecht não tem humor. Não achar humor em Brecht é, na verdade, não conseguir descobrir o humor da própria vida; não conseguir perceber, no humor, sua dimensão mais profunda, que o liberta da gozação imediatista, abastardada, morta, para enobrecê-lo, devolvendo-lhe o caráter transgressor, resgatando seu caráter transformador. Afirmar que Brecht não tem humor é não compreender a verdadeira função do humor na sociedade, quer no cinema, quer no teatro, quer em manifestações artísticas quaisquer. É surpreendente isto e deve ser motivo de reflexão verificar que estas afirmações, de modo geral, se somam a um profundo desconhecimento do nosso próprio povo, do seu humor, da sua forma de reagir a situações aparentemente insuportáveis. Tenho uma estorinha com a qual gostaria de encerrar esta minha intervenção. Mas antes gostaria de dizer que cada encenação que somos levados a fazer de Brecht, porque gostamos de seus textos, porque estamos envolvidos por sua visão de mundo, porque achamos que através dela podemos trazer alguma contribuição à discussão dos problemas do mundo de hoje, cada encenação de Brecht nos leva, inevitavelmente, a uma discussão profunda da nossa realidade e à compreensão e, às vezes, até à antecipação de determinados problemas que vamos encontrar mais tarde, mas que estão latentes neste momento em nosso contexto social. Só para dar um pequeno exemplo, vou ler um trecho do documento que apresentava as razões da encenação, nos dias de hoje, do nosso último espetáculo: *A mãe*, adaptação de Brecht e de seus colaboradores, do romance homônimo de Gorki:

"Nesse alvorecer da democracia que todos assistimos com justificado otimismo, é preciso, no entanto, abrir os olhos, pois as nuvens que o sol tinge com as cores da liberdade no

horizonte estão carregadas de tempestade. Para trás deixamos os anos de opressão, mas a miséria de nosso povo aí está a nos colocar um desafio urgente e desesperador. Entramos neste ano de 1985 com uma inflação declarada de 220% ao ano, e todos sabemos que entre a inflação oficial e a verdadeira há uma distância que só é percebida pelos que vivem de seu salário. Não vamos falar da dívida externa, que essa é impagável nos dois sentidos. Impossível de pagar e de morrer de rir não fosse as muitas mortes que pode vir a provocar. Seria cômico, muito cômico, se não fosse extremamente sério. Não falemos da dívida externa, mas da interna, cuja fatura tem que ser saldada *ontem*. Fatura essa protegida por todos os mecanismos de defesa que o longo período autoritário criou ou enfatizou. Alguém tem dúvidas das enormes dificuldades que terá que enfrentar o primeiro governo saído desses malfadados 20 anos e ainda ligado a inúmeros segmentos sociais que compuseram com o regime que se quer substituir ou que dele fizeram parte? Junte-se a tudo isto a sombra sinistra do malufismo, que apesar de desmoralizado e amplamente derrotado em sua primeira investida, apesar de estar no momento rodando a saia patética de um oportunismo às avessas, apesar de aparentemente condenado ao ostracismo não é, infelizmente, uma carta fora do baralho e poderá novamente ser exibida e o será, não tenho dúvidas, assim que ao próximo governo começarem a se deparar dificuldades decorrentes do empobrecimento brutal de nosso povo. E será exibida como um trunfo no momento em que a situação econômica estiver agravada ainda mais, pois não há solução possível a curto prazo e há, ao lado disso, um compromisso democrático a cumprir. O governo que está assumindo o poder não pode pretender tratar a questão social como um caso de polícia, sob pena de se confundir irremediavelmente com o regime que sai. As reivindicações tem que ser atendidas; o chamado pacto social, todos sabemos, é de difícil consecução, especialmente quando em uma das extremidades se acotovela uma multidão faminta e na outra extremidade está uma das elites mais irresponsáveis e predadoras de toda a face da Terra. Uma elite que não hesita em destruir as nossas cidades, as nossas matas, os

nossos índios, a nossa cultura, a nossa população, enfim, desde que lucros cada vez mais altos lhes sejam garantidos e, também, a sua impunidade".

Esta análise da realidade, que a meu ver está bem próxima do que estamos vivendo agora — Maluf está sendo apontado nas pesquisas de opinião em São Paulo como um dos favoritos à eleição para governador; há uma extrema violência na campanha eleitoral daquele estado, o mais importante de federação; estamos vendo, através do Brasil, as UDRs levantarem a cabeça, a criação ou recriação de todas as organizações de direita e armadas ostensivamente, e ostensivamente resistindo à implantação de uma reforma agrária do século XIX; estamos vendo assassinatos impunes de camponeses a cada dia. Enfim, tudo isto está voltando à tona. Estamos vivendo um momento extremamente perigoso na nossa difícil travessia para a democracia. "É preciso estar atento e forte", diz o poeta (Caetano Veloso). Fortes, infelizmente, creio que não estamos, mas o que nos fez ficar atentos, naquele instante, foi o simples fato de estarmos envolvidos com uma encenação de Brecht. Portanto, Brecht continua a ser de extrema atualidade para todos nós. A discussão de seus trabalhos, de suas teorias, quer gostemos ou não dos trabalhos, quer concordemos ou não com as teorias, são matéria de constante enriquecimento. Isto é o que nos parece fundamental. E agora a estorinha, uma parábola, digamos:

Viajo muito pelo Brasil e numa ocasião estava em Teresina, no Piauí, e fui convidado para comer tatu. Teresina é uma cidade onde a periferia é ali, no terceiro quarteirão, onde você começa a encontrar as casas de barro batido, onde mora o nosso barbeiro*, quase no centro. Portanto, a condição quase rural de Teresina é muito presente e a manutenção de certos folguedos populares num meio como esse é muito presente também. E um desses folguedos mais importantes e belos é o bumba-meu-boi. Bom, mas fui comer esse tatu lá num sitiozinho da periferia. O tatu, por azar, estava muito gorduroso, detestável, e eu estava querendo arranjar

* Barbeiro: inseto causador da doença de Chagas.

um meio de me livrar dele sem ofender os anfitriões. De repente, pela estrada, me passa uma caravana de brincantes, pessoas que tomam parte nas brincadeiras populares tradicionais, os folguedos. Vai daí, eu aproveitei o pretexto: disse que ia ver aquele boi e saí correndo. Livrei-me do tatu e saí atrás do boi, troquei um bicho por outro. Sorte a minha que mais duas pessoas, de lá mesmo, saíram. Assim a "bandeira" não foi muito grande. Bom, mas fomos, ora andando rápido, ora correndo, os brincantes estavam correndo, até que chegaram a uma clareira onde havia umas três ou quatro casas e ali começaram a dançar o boi. Isto levou horas. E aí aconteceram duas coisas essenciais. A primeira é que, na brincadeira há um momento que o boi fica muito doente, morre. Nessa brincadeira ele morria e havia, como de hábito, a partilha das partes do boi. Nesta partilha — que é feita com brincadeiras improvisadas com as pessoas que estão em volta, os brincantes mexendo com elas e fazendo comentários mais gerais —, tal como foi encenada naquele dia de 1980, fazia-se uma virulenta crítica aos governantes. Havia umas vinte pessoas brincando e apenas umas quatorze assistindo, mais brincantes que assistentes, portanto. Pois bem. Nesta partilha criticava-se os governantes, as autoridades, a ausência de eleições, com uma violência verbal e gozativa que, se os nossos censores tivessem assistido, teriam posto todo aquele grupo de meros brincantes na cadeia.

O segundo aspecto que interessa ressaltar é que, de repente, você surpreende numa manifestação popular uma compreensão instintiva dos aspectos gestuais do teatro épico. Em determinado instante os brincantes pararam de brincar para descansar um pouco e uma das moças que assistia foi lá dentro da casa e trouxe um copo d'água pra eles, para o rapaz que dançava o boi (com uma carcaça em cima e um respirador). Ela pegou o copo d'água, deu para o brincante ali dentro e, enquanto ele tomava o copo d'água, ela fez uma coisa lindíssima. Acariciou a cabeça do rapaz por dentro da máscara e, em seguida, acariciou a cabeça do boi, separando a personagem do ator, como se agradecesse aos dois por estarem brincando ali para eles. Isso me deixou profundamente impressionado: pela beleza desse gesto e pela signi-

ficação que tinha, pela capacidade que tinha a mulher do povo de separar perfeitamente quem estava brincando do objeto brincado. Mas voltando ao primeiro ponto, conversando com o rapaz que representava a Catirina*, ele me disse que iam repetir aquela representação do dia seguinte, para as TVs, me disse onde seria e eu fui ver. A brincadeira era a mesma, apenas todos os aspectos críticos que ali, diante de quatorze pessoas, homens e mulheres do povo, tinham sido abordados, no momento da apresentação para a TV foram suprimidos. E me lembrei então daquele célebre poema de Brechet, das cinco maneiras de dizer a verdade: como dizer, para que dizer, para quem dizer e em que momento dizer, e isto me estava sendo dito, não por Brecht, mas realizado na prática por homens do povo.

Terminando: Brecht é fundamental porque o teatro dialético, um teatro que discute a realidade em processo, reflete a necessidade de mudanças, de transformação da sociedade. Afora isso, Brecht provou na prática que a poesia engajada pode ser altíssima poesia, desde que haja um grande poeta. Por tudo isso Brecht é tão importante e será sempre imortal, quer enquanto existam os problemas que seu teatro aborda, quer depois que estes problemas tenham sido superados, porque a construção de uma nova sociedade exige uma constante discussão e uma discussão dialética. E porque a poesia é fundamental.

* Catirina: uma das figuras do boi. Personagem feminina que, como todas as outras figuras, é representada por homens.

V.

Augusto Boal

Ouvi com muita atenção tudo o que foi dito até agora e confesso que por duas vezes tive muito medo, fiquei muito assustado e estas duas vezes coincidiram com a fala do Yan Michalski. Mas já estou calmo, já passou o medo. E posso contar a razão com uma certa tranqüilidade.

A primeira vez foi quando ele lembrou de uma crítica que o Décio de Almeida Prado fez a uma de minhas peças há vinte e cinco anos atrás e então rapidamente comecei a tentar me lembrar da peça para poder responder, a aceitar o duelo com o Décio, mas realmente já me esqueci desta peça, não me lembro exatamente o que é, e fui obrigado a renunciar a este duelo. O segundo medo que tive foi quando o Yan começou a enumerar todos os atores e atrizes que jamais representaram peças de Brecht e fiquei assustado porque a lista ia se alongando e cada vez havia mais gente que nunca havia feito Brecht e pensei que agora ele vai começar a fazer a lista dos diretores que nunca dirigiram Brecht e vou revelar que estou aqui um pouco como intruso nesta mesa, porque nunca dirigi Brecht. Na verdade, escondo de todo mundo que dirigi o *Círculo de giz caucasiano* porque a peça nunca chegou a estrear realmente.

Eu me descubro numa situação muito incômoda de diretor amnésico que esqueceu do *Arturo Ui* que foi a última peça que dirigi antes de sair do Brasil, e em seguida do diretor que esconde voluntariamente que dirigiu o *Círculo de giz caucasiano*. O que aconteceu com esta peça? Montei-a, não havia nenhuma desculpa para que o espetáculo fosse mal, o elenco era excepcional, o Guarnieri fazia o papel de Azdak, alguma coisa não funcionava e resolvemos estrear a peça fora de São Paulo. Estreamos e, quando voltamos para São Paulo, Guarnieri perguntou se eu queria estrear mesmo o espetáculo em São Paulo; aí achei que era melhor não, porque ia ser o maior fracasso. Não fizemos esta peça, que é belíssima, não sei por que não deu certo, e para evitar o fracasso fizemos *A mosqueta* do Ruzzante, que também foi um fracasso. Foi um período bastante ruim este meu primeiro contato com o Brecht, mas ao mesmo tempo me acho um diretor que recebeu uma grande influência de Brecht. Evidente que sim. Acho que todo mundo teve no Brasil, acho que era inevitável. Teria que ser uma pessoa muito insensível ao diálogo, às coisas que acontecem em teatro, para dizer que não tinham influência de Brecht. Acho que algumas inclusive podem ter até uma influência de raiva, de não gostar daquilo que o Brecht criou de novo, de não gostar de verdades que ele possa dizer e da forma bela pela qual ele as diz. Mas isto também é uma forma de influência. Esses ataques que Brecht às vezes sofre acho também que é uma forma de influência que ele exerce. No meu caso particular, que influência foi essa?

Comecei em 1956 como diretor profissional, exatamente no mesmo ano em que o Brecht morreu, e naquela época confesso que não conhecia muito Brecht. Conhecia, ao contrário, muito Stanislavski, e nós no Teatro de Arena de 56 em diante durante vários anos tínhamos uma influência violentérrima do Stanislavski. Fazíamos laboratório de manhã, de tarde e de noite em todo o lugar. Até no banheiro do Teatro de Arena tinha gente improvisando, às vezes imaginando cenas, fazendo improvisações. A gente realmente se deixava levar e acho que esta foi uma atitude que tivemos e que foi nossa primeira grande influência teatral, uma atitude correta. Queríamos ajudar a construir um teatro brasileiro, queríamos construir um tipo de teatro brasileiro e como não tínhamos nenhum outro instrumental, o melhor que nos parecia daquele momento era o Stanislavski. Então foi por isso que entramos naquele período de 56 em diante, no período extremamente stanislavskiano, extremamente emocionante. Queríamos sentir as emoções dos personagens; na tríade personagem-pessoa-personalidade, queríamos realmente deixar de lado nossa personalidade e ir dentro da nossa pessoa, no âmago da nossa pessoa, buscar todos os diabos que estão lá dentro e botar estes diabos para fora. Queríamos realmente sofrer uma experiência stanislavskiana de criar dentro de nós mesmos personagens bastante distantes da nossa personalidade, que não é senão um dos personagens possíveis para a nossa pessoa. A nossa pessoa é muito mais rica do que a nossa personalidade. A nossa personalidade não é senão a atualização de uma potência, não é senão a posta em prática de alguma coisa que temos, mas há muita coisa que temos lá dentro e pomos em prática.

Então durante este período stanislavskiano tentávamos criar personagens que deviam sair da nossa experiência mais íntima, das nossas pessoas e não da nossa personalidade. Fizemos isto e, em nosso caso particular, durante algum tempo começamos a ter medo também de que esta emoção que desenvolvíamos, esta criação de personagens às vezes tão sinceros, tão autênticos, porque éramos nós mesmos, que ela pudesse, através de uma empatia, levar o espectador a aceitar de uma forma um pouco fatalista as tragédias que apresentávamos. No nosso caso sentíamos isto. Sentíamos que talvez os espectadores viessem a nos assistir, a assistir àquela emoção violenta que sentíamos em cena e que depois isso os levasse a uma atitude um pouco fatalista. Achávamos que a emoção podia levar a esse beco, de achar que nada tem solução, porque as peças em geral não mostravam nenhuma solução, pelo contrário, mostravam falhas, mostravam becos sem saída, derrotas. E achávamos, naquela época, que isto podia acontecer. Então queríamos fazer um teatro que embora não nos fizesse abdicar de nenhuma emoção, que nem Brecht queria que se abdicasse de emoção, queria que se abdicasse

da emoção diante do absurdo, diante do desconhecido, diante da ignorância, mas jamais da emoção de um Galileu que descobre que a terra se move. A descoberta em si mesma é emocionante por mais abstrata que seja. Acho que mesmo quando Einstein descobre que $E=mc^2$ ele estava numa situação concreta e esta situação concreta o deve ter levado a uma emoção extremamente profunda.

Brecht jamais foi contra emoção, foi contra emoções que fecham, que levam à ignorância, ou que é o produto da ignorância. Mas à emoção da descoberta jamais ele foi contra. Ele tem vários artigos, inclusive um sobre Stanislavski, belíssimo, que eu reli recentemente e que fala exatamente disso, que ele não é contra a emoção. É contra certos tipos de emoção que podem levar a maus caminhos, ao bloqueio, à não-inteligência, à não-compreensão da realidade ou à mistificação da realidade. Contra esta emoção ele é, mas não contra a emoção da descoberta. Naquele tempo estávamos querendo não abdicar da emoção, mas queríamos ao mesmo tempo permitir ao espectador que tivesse uma visão subjetiva e objetiva de uma realidade.

Então foi aí que começamos elaborando o Sistema Coringa, que tinha pelo menos dois mecanismos que vinham de uma influência brechtiana. Um mecanismo que era da não apropriação do personagem por um só ator. Todos os atores faziam todos os personagens. Em alguns casos menos o protagonista. Isto é, cada cena era representada por um ator diferente. Então isto permitia a nosso ver, naquela época, que o ator se emocionasse plenamente, verificasse todo o personagem e ao mesmo tempo o fato de que na cena seguinte já não era mais ele, era um outro, produziria um certo efeito de estranhamento. Este era um dos mecanismos, essa não-identificação de ator e personagem. O segundo mecanismo era o mecanismo da presença de um coringa que era uma espécie de um *meneur de jeu*, uma espécie de pessoa que maneja a cena e que ao mesmo tempo é o exegeta do espetáculo que está sendo mostrado, isto é, mostrávamos a peça e a exegese da peça através da personagem-função do "coringa", que explicava, que retificava, que apresentava as alternativas. Isto já foi uma influência brechtiana bastante séria no nosso trabalho e que criou toda esta série *Arena conta. . .*[1] Ao mesmo tempo isto para nós ainda não era suficiente, porque acreditávamos que a emoção pode levar à orgia emocional como disse o Brecht em certo momento, mas o raciocínio também, o debate feito só na cena pode criar uma certa intransitividade, a cena tem sempre a palavra e a sala não tem nunca a palavra; isso poderia criar um certo dogmatismo dentro da aparência de uma dialética democrática. A nosso ver podia criar uma outra forma também perversa de dar a impressão de que o debate está sendo franco e democrático e todo mundo fala, mas só quem fala são os atores em cena. Achamos que em nosso trabalho corríamos o risco de cair nessa falha também. Os personagens estão lá, o coringa vem, explica o que aquilo quer dizer, mas a platéia não se manifesta.

Então tentamos passar a uma outra forma que seria mais transitiva, teremos sim o direito de falar, mas a platéia também. Falamos e ouvimos. Foi o que começamos a criar no teatro Arena e depois fora do teatro de Arena, em outros países, o "Teatro do Oprimido". Este teatro tem duas formas principais e as duas já têm um gérmen em Brecht. Uma delas é o Teatro-Fórum. Brecht tem peças como *Aquele que diz sim, aquele que diz não*, e outras que não me lembro mais o título, nas quais existe um debate sobre o que se vai fazer, qual é a ação correta a se tomar, e não existe dogmatismo, mas sim discussão, debate. O Teatro-Fórum que fazemos, o teatro no qual o espectador, ele mesmo, não só reflete, pensa por conta própria, mas também age, invade a cena, o lugar sagrado da cena e ele próprio experimenta em carne própria, dentro do jogo teatral totalmente armado e não puramente cerebral. Esta idéia já estava insinuada no Brecht. Ao desenvolvermos o Teatro-Fórum, em que todos os espectadores têm o direito de improvisar uma solução nova, testar uma coisa diferente, isto é um desenvolvimento lógico e mais ou menos inevitável de uma inquietação brech-

1. *Arena conta Zumbi; Arena conta Tiradentes, Arena conta Bolívar; Arena conta Bahia.*

tiana. Embora não tenha feito Teatro-Fórum, a gente sentia que ele já tinha uma grande inquietação e em algumas peças já mostrava alguma tendência de ir mais ou menos nesta direção.

E a outra é a do Teatro Invisível. Ele não fazia, que eu saiba, pelo menos, não fazia o que a gente chama de teatro invisível, mas lembro-me de um poema que escreveu, no qual ele conta que uma senhora já de uma certa idade, pobre, que não tem dinheiro, que vai ao supermercado e começa a apanhar todas as coisas das quais tem necessidade, como pão, leite, manteiga, farinha, tudo o que realmente precisa, e no poema ele diz que esta senhora, depois de ter visto tudo, resolve dizer que não, que finalmente ela resolve não comprar nada neste dia e vai embora, sem ter tido a coragem de revelar sua carência e fazendo os outros crerem que não precisava de nada. Ele termina o poema dizendo que a gente deve fazer ao contrário, que a gente deve ir ao supermercado, deve buscar tudo aquilo que se precisa e depois no caixa a gente deve revelar a todo mundo que a sociedade nos organizou de tal maneira que permite que nós, tendo necessidade de comida e existindo a comida, não possamos comer. Isto é um poema que escreveu e é uma prática que realizamos no teatro do oprimido, fazendo o teatro invisível.

O Sistema Coringa com as duas técnicas que apresentei e depois o teatro do oprimido com o Teatro Invisível e o Teatro-Fórum são uma prolongação mais ou menos inevitável de uma forma de pensamento. Esta forma de pensamento é que me interessa. Não são realmente detalhes técnicos. Jamais consegui entender exatamente o que é o "Verfremdungseffekt", o efeito de afastamento. Às vezes penso: "ah, é isto, peguei" e quando penso que peguei e peço ao ator para fazer e ele faz, acho que não é nada disso e se fosse acho que o Brecht diria que não. O que me interessa é mais o pensamento que está por trás, e que está em tudo aquilo que o Brecht fez. E é este pensamento que me levou a uma situação muito paradoxal e muito recente.

Fui convidado no começo deste ano a dirigir uma peça na Alemanha, numa cidade chamada Wuppertal. Essa peça

foi escrita por Garcia Lorca há cinqüenta anos atrás, e é uma peça que tem uma história curiosa. Quando escreveu a peça, ele muito feliz chamou todos os amigos e fez a primeira leitura e todo mundo olhou para ele dizendo que não tinham entendido nada. Fez então uma segunda versão, chamou novamente os amigos, leu com mais ênfase e entusiasmo e todos disseram que esta peça era uma loucura completa, ninguém vai entender nada disso. Os amigos dele foram mais taxativos do que Guarnieri no *Círculo de giz caucasiano*. Ele resolveu então que esta peça só poderia ser feita daqui a cinqüenta anos e que durante a sua vida não ia ser montada. Isso foi em 1936. Não sei por que ela voltou à tona. É uma peça que muito pouca gente conhece, chamada *El público*, e que está publicada por Aguilar, só duas cenas; e a versão completa recentissimamente é que foi publicada. Lá na Alemanha montaram a peça. A peça parece que tinha uma maldição que vinha atrás dela, tanto é que nós íamos ser o segundo grupo de língua alemã a montar o espetáculo. O primeiro ia ser em Viena e o segundo nós, em Wuppertal. A peça é surrealista, tem cenas completamente loucas. A primeira cena logo tem o *metteur-en-scene* que quando entra o criado ele pergunta o que é, e ele fala: é o público. E o *metteur-en-scene* fala: que o público entre, e entram quatro cavalos brancos dialogando com o *metteur-en-scene* e este puxa o chicote, bate nos cavalos. Existem cenas de canibalismo, existe um imperador que come uma menina de oito anos, uma loirinha bonitinha que vinha num ovo. (O cenário foi desenhado pelo Hélio Eichbauer.) A menina descia do céu num ovo e o imperador pegava a menina, ia para trás de uma ruína romana, canibalizava a menina e voltava com um bracinho caindo sangue. Era uma peça que horrorizava, e horrorizava a tal ponto que o pessoal de Viena, que devia estrear antes de nós, resolveu que não podia fazer a peça, porque ninguém ia entender a peça, que ia ser um escândalo. Isto entusiasmou-me mais ainda a fazer.

Mas houve um momento no qual o próprio elenco começou a se revoltar. O elenco começou a dizer que esta peça a gente não quer fazer. Um dia levantaram claramente o

problema, justamente na cena na qual fizemos um laboratório bem stanislavskiano da cena, de como é que um imperador romano devora uma menina loira que vem num ovo. Estávamos tentando fazer isto com toda a emoção e o elenco sentiu emoções brutais, mas depois disse que isto era demais para eles. E vinham alguns e diziam que "somos atores e isto é mexer demais com a nossa intimidade". Isso ouço com uma certa freqüência e me revolta, porque a profissão do ator é insalubre e ele tem que correr o risco da insalubridade da profissão, que é mexer em casa de marimbondo, que são as nossas emoções. Quando o elenco começou a protestar, tive uma reunião com a direção do teatro eles queriam continuar com o espetáculo e eu também. Mas havia metade do elenco a favor e metade contra. Houve um momento em que a gente se perguntou o que fazer então. Vai ou não vai, força ou não força. Eu querendo forçar e o diretor falou que havia uma outra peça do Brecht e que talvez pudesse substituir a do Garcia Lorca, pois podia ser feita mais ou menos com o mesmo elenco, fulano faz tal papel, sicrano tal e certamente a gente teria menos problemas. Nesse momento comecei a hesitar, pensando que talvez fosse mais fácil trocar de peça. Mas aí fiquei pensando se isto seria uma atitude brechtiana. Será que o Brecht diria: "Está bem, então vamos fazer outra coisa mais tranqüilamente, vamos fazer outra peça que não provoque nenhum impacto?" E achei que não, Brecht não diria isso porque todo o sistema alemão, que agora já conheço relativamente bem, porque trabalho bastante na Alemanha, ao lado de coisas excepcionais que tem, tem também um certo esclerosamento. Os Schauspielhauser, os grandes teatros, o fato de fazerem uma peça cada dia diferente, no começo podia ser interessante, mas atualmente o Berliner Ensemble tem no repertório dezesseis peças. Conversei com vários atores e às vezes eles representam uma vez durante o mês e ficam esperando. Então existe este grande risco de se transformar o Schauspielhaus em burocracia, porque o ator vem para representar um papel e às vezes não sabe direito qual é a peça que vai vir, pode-se correr este risco. Eu achei que não. Achei que fazer uma peça surrealista, politicamente

anárquica, do Garcia Lorca teria um efeito salutar, de sacudir toda uma estrutura que já estava anquilosada. Insisti com a direção do teatro que fora convidado para fazer a peça do Garcia Lorca e que eu queria fazer a peça. E fizemos a peça que provocou evidentemente uma certa celeuma. Mas acho que também na minha atitude houve uma influência brechtiana, que me levou a não montar a peça do Brecht.

Pequena Bibliografia Brasileira de Brecht

I. *Textos de Brecht traduzidos no Brasil*

A alma boa de Setsuan
Trad. Geir Campos e Antônio Bulhões
Rio, Antunes, 1959

Cruzada das crianças
Trad. P. E. da Silva Ramos
São Paulo, Brasiliense, 1962

Breve antologia de Brecht
Trad. Haroldo de Campos
in: *Tempo Brasileiro*, 9-10/junho, 1966

Poemas e canções
Trad. Geir Campos
Rio, Civilização Brasileira, 1966

O senhor Puntila e seu criado Matti
Trad. Millôr Fernandes
Rio, Civilização Brasileira, 1966

Teatro dialético. Ensaios
Seleção e introdução Luís Carlos Maciel,
Vários tradutores
Rio, Civilização Brasileira, 1967

Os negócios do senhor Júlio César
Trad. Alfredo Antonio Gerhardt
Rio, Hemus, 1970

Romance dos três vinténs
Trad. Lya Luft
Rio, Nova Fronteira, 1976

TEATRO DE BERTOLT BRECHT I-VI
Supervisão Geir Campos
Rio, Civilização Brasileira, 1976-1978

Vol. I: "Mãe coragem e seus filhos"; "Os fuzis da Senhora Carrar; "Os Horácios e os Curiácios"
Rio, Civilização Brasileira, 1976

Vol. II: "A alma boa de Setsuan"; "Tambores na noite"; "Diz-que-sim & Diz-que-não"
Rio, Civilização Brasileira, 1977

Vol. III: " Ocírculo de giz caucasiano"; "Na selva das cidades"; "A exceção e a regra";
Rio, Civilização Brasileira, 1977

Vol. IV: "O senhor Puntila e seu criado Matti"; "Luz nas trevas"
Rio, Civilização Brasileira, 1978

Vol. V: "Vida de Galileu"; "O julgamento de Lúculus"; "A condenação de Lúculus"
Rio, Civilização Brasileira, 1978

Vol. VI: "Terror e miséria" do III Reich"; "O vôo sobre o oceano"; "A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo"
Rio, Civilização Brasileira, 1978

A vida de Galileu
Trad. Roberto Schwarz
São Paulo, Abril Cultural, 1977

Antologia poética
Versão e prefácio de Edmundo Moniz
Rio, Editora Leitura, 1977
2.ª edição, Elo Editora, 1982

O processo de Lúculus
In: *Bertolt Brecht — Antologia poética*
Versão e prefácio de Edmundo Moniz
Rio, Editora Leitura, 1977
2.ª edição, Elo Editora, 1982

Escritos sobre teatro
Trad. Fiama Pais Brandão
Rio, Nova Fronteira, 1978

Brecht — Poemas 1913-1956
Seleção e tradução Paulo César Souza
São Paulo, Brasiliense, 1986

TEATRO COMPLETO EM 12 VOLUMES
Organizado por Wolfgang Bader/Fernando Peixoto
Rio, Paz e Terra, 1986 ss., vários tradutores

Vol. I: *Baal; Tambores na noite; O casamento do pequeno-burguês; O mendigo ou o cachorro morto; Ele expulsa um diabo; Luz nas trevas; A pescaria*
Rio, Paz e Terra, 1986

Vol. II: *Na selva das cidades; A vida de Eduardo II da Inglaterra; Um homem é um homem; Apêndice: O filhote de elefante*
Rio, Paz e Terra, 1987

Os negócios do senhor Júlio César
Trad. Irene Aron
Rio, Rocco, 1986

II. *Estudos críticos, incluindo livros com referências a Brecht*

BIRRAQUE, Maria José. *Brecht: a cena engatilhada. Proposta brechtiana para um teatro revolucionário.* Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 1975.

BOAL, Augusto. *O teatro do oprimido.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

BOAL, Augusto. *Técnicas latino-americanas de teatro popular.* Apresentação Fernando Peixoto. São Paulo, Hucitec, 1979.

BRUSTEIN, Robert. *O teatro de protesto.* Trad. Álvaro Cabral, apresentação de Paulo Francis. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967.

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht.* Trad. de Fátima de Souza. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

DORT, Bernard. *O teatro e a sua realidade.* Seleção, tradução e apresentação de Fernando Peixoto. São Paulo, Perspectiva, 1977.

ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males o menor.* (Brecht: A choice of evils). Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.

KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

MAGALDI, Sábato. *Aspectos da dramaturgia moderna.* São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1962.

MALNIC, Margot Petry. *Aspectos da recepção de Brecht no Brasil.* Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 1980.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião — Uma interpretação da cultura de esquerda.* São Paulo, Proposta Editorial, 1982.

PASTA Jr. José Antonio. *Trabalho de Brecht.* São Paulo, Ática, 1987.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1974.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços.* São Paulo, Hucitec, 1980.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro.* São Paulo, Brasiliense, 1980.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

PEIXOTO, Fernando, KONDER, Leandro, MITTENZWEI, Werner, WEKWERTH, Manfred. *Brecht e o Berli-*

ner Ensemble. Rio de Janeiro, INACEN, Col. Exposições, Vol. II, 1986.

POSADA, Francisco. *Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista.* (Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista.) Trad. A. Veiga Fialho, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno.* São Paulo, 1956.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso.* São Paulo, Martins, 1964.

PRONKO, Leonardo C. *Teatro: Leste & Oeste.* Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1986.

RIBEIRO, Leo Gilson. *Cronistas do absurdo. Kafka, Büchner, Brecht, Ionesco.* Rio de Janeiro, José Álvares, 1964.

RODRIGUES, Wilma. *Introdução à obra de Bertolt Brecht.* Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Série Textos Modernos, VII, 1968.

RODRIGUES, Wilma. *Bertolt Brecht: a reconstrução do mito de Joana d'Arc, visto por Seglers.* Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo, 1974.

RODRIGUES, Wilma. *Santa Joana segundo Seglers e Brecht.* Assis-São Paulo, JLHPA-Hucitec, 1978, tese de doutoramento.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico.* São Paulo, Buriti, 1965.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro alemão — Primeira parte: esboço histórico.* São Paulo, Brasiliense, 1968.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno.* São Paulo, Perspectiva, 1977.

WEKWERTH, Manfred. *Diálogo sobre encenação — um manual de direção teatral.* Apresentação Fernando Peixoto. Trad. Reinaldo Mestrinel. São Paulo, Hucitec, 1986.

WEHBI, Timochenco. *Brecht num outro tempo, num outro espaço.* Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 1972.

WILLETT, John. *O teatro de Brecht visto de oito aspectos.* (The theatre of Bertolt Brecht. A study from eight aspects.) Trad. Álvaro Cabral, apresentação de Paulo Francis. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967.

WINZER, Klaus-Dieter. *35 anos Berliner Ensemble — um trabalho teatral em defesa da paz.* Tradução e apresentação Fernando Peixoto. São Paulo, Hucitec/Associação Cultural Bertolt Brecht, 1984.

III. *Montagens de peças de Brecht no Brasil*

A alma boa de Setsuan
Grupo: Teatro Popular de Arte
Direção: Flaminio Bollini Cerri
Teatro Maria Della Costa
São Paulo/SP, 1958

A alma boa de Setsuan
Direção: Benjamin Cattan
Teatro Maria Della Costa
São Paulo/SP, 1966

A boa alma
Grupo: Produção Yumara Rodrigues
Direção: Jorge Salomão
Teatro Castro Alves
Salvador/BA, 1968

A boa alma de Setsuan
Direção: Luís Augusto Marones
Teatro Ginásio Wilson Freitas
Vitória/ES, 1970

A boa alma de Setsuan
Produção: Teatro de Comédia do Paraná
Direção: Clóvis Levi
Teatro Guaíra
Curitiba/PR, 1972

A alma boa de Setsuan
Produção: H. Papanatas
Direção: Eric Nielsen
Teatro SESC Tijuca
Rio de Janeiro/RJ, 1980 (excursionou)

A alma boa de Setsuan
Oficina de Teatro (organizada pela APATEMG)
Direção: George Froscher e Kurt Bildstein (Teatro Livre de Munique)
Patrocínio: Goethe-Institut
Teatro Francisco Nunes
Belo Horizonte/MG, 1982

A boa alma de Setsuan
Grupo Teatral do Depto. de Arte Dramática da UFRGS
Direção: Luís Paulo Vasconcellos
Teatro do Instituto Goethe
Porto Alegre/RS, 1986

Antígona
Grupo: Cia. Sonho e Drama
Direção: Carlos Rocha
Grande Teatro do Palácio das Artes
Belo Horizonte/MG, 1986

Aquele que diz sim
Orquestra Sinfônica Juvenil da Fundação Armando Álvares Penteado
Direção: Mário Ferraro
Teatro da Cidade
São Paulo/SP, 1960

Aquele que diz sim e aquele que diz não
Teatro de Pesquisa alunos da FAFICH-UFMG
Direção: Pedro Paulo Cava
Teatro: Arena improvisada do D.A.
Belo Horizonte/MG, 1970

Aquele que diz sim e aquele que diz não
Grupo Teatral do Liceu (Niterói/RJ)
Direção: Maria Lina Rabello Rocha
Teatro Clube Petropolitano
Petrópolis/RJ, 1973
(apresentada durante o VII Festival de Teatro Jovem do Rio de Janeiro)

Ascensão e queda da cidade de Mahagonny
Grupo dos Nove
Direção: Jack London
Teatro da Associação Sholem Aleichem
Rio de Janeiro/RJ, 1966

Esplendor e decadência da cidade dos prazeres: Mahagonny
Grupo: Teatro Vivo
Direção: Ademar Guerra
Teatro Treze de Maio
São Paulo/SP, 1976 (excursionou)

Mahagonny Songspiel
Grupo: Teatro Ornitorrinco
Direção: Cacá Rosset
Teatro Célia Helena
São Paulo/SP, 1982

Mahagonny
Direção: Luís Antônio Martinez Corrêa
Teatro Gláucio Gil
Rio de Janeiro/RJ, 1986

Baal

Grupo: TESE
Direção: Roberto Lage
Teatro SEDES da PUC
São Paulo/SP, 1971

Baal

Direção: Ronaldo Brandão
Teatro Marília
Belo Horizonte/MG, 1972 (excursionou)

Baal

Grupo: Avelaz y Avestruz
Direção: Márcio Meirelles
Teatro Experimental Cacilda Becker
Rio de Janeiro/RJ, 1980 (excursionou)

Baal

Escola de Arte Dramática — ECA/USP
Direção: Márcio Aurélio
Teatro São Pedro
São Paulo/SP, 1982

Beco do Brecht (colagem de textos)

Grupo: As Dependências
Direção: João Carlos Motta
Teatro Opinião
Rio de Janeiro/RJ, 1977

Brecht segundo Brecht (colagem de textos)

Regina Produções Artísticas
Direção: Oswaldo Mendes
Ribeirão Preto/SP, 1973/74 (excursionou)

Brecht segundo Brecht (colagem de textos)

Teatro em Geral Produções Ltda. (SP)
Direção: Ademar Guerra

Teatro Leopoldina
Porto Alegre/RS, 1977 (excursionou)

Cabeças redondas e cabeças pontudas

Grupo: Teatro dos Novos
Direção: João Augusto
São Paulo/SP, 1962

O casamento do pequeno-burguês

Grupo Teatro Oficina
Direção: Luís Antônio Martinez Corrêa
Teatro Oficina
São Paulo/SP, 1972

O casamento do pequeno-burguês

Grupo: Pão e Circo
Direção: Luís Antônio Martinez Corrêa
Teatro Brasileiro de Comédia
São Paulo/SP, 1973
(depois de pequena temporada no TBC, representou o Brasil no Festival Mundial de Teatro de Nancy/França)

O casamento do pequeno-burguês

Grupo: Teatro da Terra
Direção: Irene Brietzke
Teatro do DAD (Depto. de Arte Dramática da UFRGS)
Porto Alegre/RS, 1978

O casamento do pequeno-burguês

Grupo: Vim te vê
Direção: Iacov Hillel
Studio São Pedro
São Paulo/SP, 1981

O casamento do pequeno-burguês

Grupo: Teatro Vivo
Direção: Irene Brietzke
Teatro do Instituto Goethe
Porto Alegre/RS, 1984

O casamento do pequeno-burguês

Grupo: Cia. de Teatro da UFBA (em co-produção com o ICBA)
Direção: Ewald Hackler
Teatro Santo Antônio
Salvador/BA, 1986

O círculo de giz caucasiano

Produção: Teatro Nacional de Comédia
Direção: José Renato
Teatro Nacional de Comédia
Rio de Janeiro/RJ, 1963

O círculo de giz caucasiano

Grupo: Teatro de Arena
Direção: Luiz Carlos Arutin
Teatro de Arena
São Paulo/SP, 1971

O círculo de giz

Grupo: Pessoal do Despertar
Direção: Paulo Reis
Parque Lage
Rio de Janeiro/RJ, 1983

Curral das maravilhas (colagem de textos)

Paes Barreto Produções
Direção: Jonas Bloch
Teatro Nacional de Comédia
Rio de Janeiro/RJ, 1978

De Brecht a Stanislaw Ponte-Preta (colagem de textos)

Produção: Milton Carneiro e Jaime Barcelos
Direção: Antonio Pedro
Mini-Teatro
Rio de Janeiro/RJ, 1967 (excursionou)

Dois pontos (show-colagem)

Empresa M'Arte Produções Artísticas Ltda.
Direção: Tânia Alves e Jonas Bloch
Teatro Aliança Francesa da Tijuca
Rio de Janeiro/RJ, 1978

A exceção e a regra

Alunos da Escola de Arte Dramática
Direção: Alfredo Mesquita
São Paulo/SP, 1954

A exceção e a regra

Grupo: TEM (Teatro Experimental Mogiano)
Direção: Armando Sérgio da Silva
(participou do IV Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo, 1966)

A exceção e a regra

Grupo do Teatro Universitário de São Paulo, TUSP
Direção: Paulo José
São Paulo/SP, 1967

A exceção e a regra

Grupo: TEM (Teatro Experimental Mogiano)
Direção: Armando Sérgio da Silva
Aldeia de Arcozelo
Rio de Janeiro/RJ, 1968
(participou do V Festival Nacional de Teatros de Estudantes)

A exceção e a regra

Grupo: TUA (Teatro Universitário do Amazonas)
Direção: Aquiles Andrade
Aldeia de Arcozelo
Rio de Janeiro/RJ, 1968
(participou do V Festival Nacional de Teatro do Estudante)

A exceção e a regra

Grupo: Nuvem Verde
Direção: Jayme Lúcio Figueiredo
Natal/RN, 1970

A exceção e a regra
Grupo: Teatro Cooperativa de Salvador (TCOOP)
Direção: Ewald Hackler
Teatro Vila Velha
Salvador/BA, 1972 (excursionou)

A exceção e a regra
Grupo: Campus
Direção: Paulo Luís de Freitas
Parque Lage
Rio de Janeiro/RJ, 1976

A exceção e a regra
Grupo: Katharsis
Direção: Chico Expedito
Teatro Galpão
Brasília/DF, 1976
(apresentou-se durante a 1.ª Mostra Regional de Teatro Amador, em Brasília, 1977)

A exceção e a regra
Grupo: Ronaldo Brandão
Direção: Belisário Barros
Teatro do DCE (Diretório Central dos Estudantes), UFMG
Belo Horizonte/MG, 1977

A exceção e a regra
Alabarse Produções Artísticas
Direção: Augusto Hernandez
Teatro do Clube de Cultura
Porto Alegre/RS, 1977

A exceção e a regra
Grupo de Teatro Universitário Luiz de Queiróz
Direção coletiva
Teatro Municipal de Piracicaba
São Paulo/SP, 1978

A exceção e a regra
Grupo Emergência
Direção: Celso Almeida

Teatro do IBEU
Fortaleza/CE, 1978

A exceção e a regra
Grupo: Nuvem Verde
Direção: Jaime Lúcio Figueiredo
Rio Grande do Norte/RN, 1978

A exceção e a regra
Direção: Zé Eduardo Amarante
São Paulo/SP, 1980

A exceção e a regra
Grupo: Palco e Rua
Direção: Silvério Chaves
Teatro Municipal
Belo Horizonte/MG, 1983

Faça-se a luz para o esclarecimento do povo
Direção: Dilmar Messias
Teatro Renascença
Porto Alegre/RS, 1979

Os fuzis da senhora Carrar
Direção: José Renato
Teatro da Praça
Rio de Janeiro/RJ, 1961 (excursionou)

Os fuzis da mãe Carrar
Sociedade Teatro de Arena
Direção: José Renato
Teatro de Arena
São Paulo/SP, 1962

Os fuzis da senhora Carrar
Grupo: Teatro dos Novos
Direção: João Augusto
1962

Os fuzis da senhora Carrar
Grupo: Decisão
Direção: Antonio Ghigonetto

Teatro João Caetano
São Paulo/SP, 1963
(participou do IV Festival Nacional do Teatro do Estudante/RS)

Os fuzis da senhora Carrar

Grupo: Teatro Quarta Parede
Direção: Jonas Bloch
Teatro Francisco Nunes
Belo Horizonte/MG, 1963

Os fuzis da senhora Carrar

Escola de Teatro da Universidade do Pará
Belém/PA, 1963

Os fuzis da senhora Carrar

Direção: Wagner Melo
Teatro de Arena
Porto Alegre/RS, 1968

Os fuzis da senhora Carrar

Grupo: TUSP (Teatro Universitário de São Paulo)
Direção: Flávio Império
Teatro Ruth Escobar
São Paulo/SP, 1968 (excursionou)
(a montagem participou do Festival Mundial de Teatro de Nancy/França, em 1969)

Os fuzis da senhora Carrar

Grupo de Teatro da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Rio Claro/CEA
Direção: Moisés B. Miastkuosky
São Paulo/SP

Os fuzis de Teresa Carrar

Teatro Experimental de Barretos
Direção: José Expedito Marques
Teatro Experimental de Barretos
Barretos/SP, 1971

Os fuzis da senhora Carrar

Grupo de Teatro do XI (Centro Acadêmico XI de Agosto)
Direção: José Carlos Cardoso
Rio de Janeiro/RJ, 1975

Os fuzis da senhora Carrar

Grupo: Mote
Auditório Oswaldo Cruz (Faculdade de Medicina)
São Paulo/SP, 1978

Os fuzis da senhora Carrar

Grupo: Teatro Tamauê
Direção: Augustinho A. Souza
Colégio Salesiano
Araçatuba/SP, 1978

Os fuzis da senhora Carrar

Grupo de Teatro Hermilo Borba Filho
Direção: Marcus Siqueira
Teatro Hermilo Borba Filho
Recife/PE, 1978

Os fuzis da senhora Carrar

Grupo: Debate
Direção: Tânia Pacheco
Teatro da Casa do Estudante Universitário (CEU)
Rio de Janeiro/RJ, 1979

Os fuzis da senhora Carrar

Grupo: Agartha
Direção: Peter Nijinsky
Teatro Rio
Rio de Janeiro/RJ, 1980

Os fuzis da senhora Carrar

Curso de Teatro da Uni-Rio (alunos)
Auditório da Uni-Rio
Rio de Janeiro/RJ, 1984

Os fuzis da senhora Carrar

Grupo: Teatro de Cultura do Nordeste (TCN)
Direção: Pedro Onofre
Teatro Deodoro
Maceió/AL, 1984

Galileu Galilei

Grupo: Teatro Oficina
Direção: José Celso Martinez Corrêa
Teatro Oficina
São Paulo/SP, 1968 (excursionou)

Galileu Galilei

Cia. Praxis Dramática
Direção: Milton Baccarelli
Teatro Waldemar de Oliveira
Recife/PE, 1978

Galileu Galilei

Grupo Experimental Brás Cubas da Faculdade de Mogi das Cruzes
Teatro Paulo Eiró
São Paulo/SP, 1978

Galileu Galilei

Grupo: Katharsis, de Brasília/DF
Teatro Goiânia
Goiânia/GO, 1979

Galileu Galilei

Grupo: Sucata
Direção: Chico Expedito
Brasília/DF, 1979

Galileu Galilei

Grupo: A.R.T.E.S. — Sorocaba
Direção: Roberto Gill Camargo
Teatro da Universidade Estadual de Ponta Grossa/PR
Ponta Grossa/PR, 1979

Galileu Galilei

Grupo: Teatro de Pesquisa
Direção: Pedro Paulo Cava
Teatro Francisco Nunes
Belo Horizonte/MG, 1983

Happy-end

Pessoal do Despertar
Direção: Paulo Reis
Teatro Cândido Mendes
Rio de Janeiro/RJ, 1980 (excursionou)

Happy-end

Co-produção do Teatro Vivo e do Instituto Goethe
Direção: Irene Brietzke
Teatro Renascença
Porto Alegre/RS, 1981

Happy-end

Grupo: Estudantes da Escola de Teatro da USP
Direção: Augusto Francisco
Teatro da Cidade Universitária
São Paulo/SP, 1986

O homem e seu grito (colagem em comemoração ao 10.º aniversário da morte de Brecht)

Teatro Experimental
Direção: Jota Dangelo e Jonas Bloch
Teatro Marília
Belo Horizonte/MG, 1966

Um homem é um homem

Cia. Cleyde-Oscar-Miranda
Direção: Emílio Di Biasi
Teatro Anchieta
São Paulo/SP, 1971

Um homem é um homem

Grupo: Opinião 2
Direção: João das Neves
São Paulo/SP, 1974 (excursionou)

Homem é Homem

Direção: Ivan de Albuquerque
Teatro Ipanema
Rio de Janeiro/RJ, 1980

Os horácios e os curiácios

Grupo de Teatro Universitário Carioca — TUCA
Direção: Reinúncio Lima e Ricardo Silva
Teatro Mesbla
Rio de Janeiro/RJ, 1968

Os horácios e os curiácios

Direção: Carlos Nascimento
Teatro Santo Antônio
Salvador/BA, 1981

A importância de estar de acordo

Grupo Teatral O Dromedário Loquaz
Direção: Isnard Azevedo
Museu de Arte de Santa Catarina
Florianópolis/SC, 1981

A importância de estar de acordo

Grupo: Oficina Teatral
Direção: Erlon José Paschoal
Teatro da Paz
Belém/PA, 1983 (excursionou)

O julgamento de Lúculus

Segundo noticiário da montagem de 1979, houve uma apresentação da peça, em Porto Alegre, na década de 60; o espetáculo foi realizado por Lúcia Melo e interpretado pelos alunos do DAD/UFRGS (Depto. de Artes Dramáticas).

O julgamento de Lúculus

Curso Permanente de Teatro (prova pública)
Direção: Sala Wolokita
Teatro Guaíra
Curitiba/PR, 1968

O julgamento de Lúculus

Grupo: Os Sobreviventes
Direção: Luiz Eduardo Crescente
Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Porto Alegre/RS, 1979

O julgamento de Lúculus

ABCD Grupo Teatral
Auditório Santos Dumont
São Caetano/SP
(Estréia marcada para junho de 1983; foi impedida pela Polícia Federal)

Luz nas trevas

Grupo: Ronaldo Brandão
Direção: Belisário Barros
Teatro da Federal (Universidade Federal de Minas Gerais)
Belo Horizonte/MG, 1978

Luz nas trevas

Grupo: Gutapercha
Direção: Eugênio Santos
Teatro SESC-Tijuca
Rio de Janeiro/RJ, 1979

Luz nas trevas

Grupo: Lux in Tenebris
Direção: Reinaldo Santiago
Teatro do Instituto Goethe
São Paulo/SP, 1984

A mãe

Grupo do Rio
Temporada de 1968 — Ciclo Russo
Propaganda da peça no interior do programa do espetáculo *Jardim das Cerejeiras*

A mãe
Conservatório de Arte Dramática Emílio Fontana (alunos)
Direção: Leda Villela
Teatro de Arte do TBC
São Paulo/SP, 1984

A mãe
Produção Jovens Atores e Simone Hoffman
Direção: João das Neves
Teatro de Arena
Rio de Janeiro/RJ, 1985

Mãe coragem e seus filhos
Grupo: Novo Teatro de São Paulo
Direção: Alberto D'Aversa
Teatro Cultura Artística
São Paulo/SP, 1960 (excursionou)

Mãe coragem
Grupo: Pueblo
Direção: Maria Teresa Amaral
Sala Corpo e Som do Museu de Arte Moderna
Rio de Janeiro/RJ, 1976

O mendigo ou o cão morto
Grupo: Avante Época
Direção: Carlos Jheovah
Teatro da Faculdade de Formação de Professores
Itabuna/BA, 1981

Mulheres resistindo... sob o signo de Brecht
(colagem de textos)
Grupo: L.A. Os Pretensiosos (Livre Associação)
Direção: Arines Ibias
Instituto Goethe
Porto Alegre/RS, 1982

A ópera dos três tostões
Grupo: A Barca
Direção: Martim Gonçalves
Teatro Castro Alves
Salvador/BA, 1960

A ópera dos três tostões
Produção: Ruth Escobar
Direção: José Renato
Teatro Ruth Escobar
São Paulo/SP, 1964

A ópera dos três vinténs
Temporada da Sala Cecília Meireles
Direção: José Renato
Sala Cecília Meireles
Rio de Janeiro/RJ, 1967

A ópera dos três vinténs
Grupo: Bando da Ópera
Direção: Luís Mendonça
Escola de Teatro Martins Penna
Rio de Janeiro/RJ, 1983 (apresentou-se em outros teatros da cidade)

O que mantém o homem vivo (colagem de textos)
Fundação Cultural do Distrito Federal
Direção: José Antonio da Silva
Sala Martins Penna
Brasília/DF, 1972

O que mantém o homem vivo (colagem de textos)
Grupo: Teatro Vivo
Direção: Renato Borghi e José Antônio de Souza
Teatro Aliança Francesa
São Paulo/SP, 1974 (excursionou)
(O Grupo Teatro Vivo remontou esta peça em 1977 e em 1982, mesma direção e mesmo elenco.)

O que mantém o homem vivo (colagem de textos)
Grupo: GAMA (Grupo de Arte, Movimento e Ação)
Direção: Júlio Cézar Cavalcanti
Rio de Janeiro/RJ, 1975 (excursionou)

Que pena Brecht, Martins e outros na dança (colagem)

Grupo: Trancos e Barrancos
Direção: Maria Lúcia Veiga
Teatro Vanucci
Rio de Janeiro/RJ, 1983

A resistível ascensão de Arturo Ui

Grupo: Teatro de Arena
Direção: Augusto Boal
Teatro de Arena
São Paulo/SP, 1970

A resistível ascensão de Arturo Ui

Grupo: Teatro Independente
Direção: Jairo de Andrade
Teatro Arena
Porto Alegre/RS, 1971

Sai de mim Tinhoso (colagem de textos)

Roteiro e adaptação: Luís Antônio Martinez Corrêa e Cacá Rosset
Produção: Marco Zero Produção Artística
Direção: Luís Antônio Martinez Corrêa e Cacá Rosset
Teatro Oficina
São Paulo/SP, 1976

Salão grená (poemas e canções de Kurt Weill e Bertolt Brecht)

Grupo: Teatro Vivo
Direção: Irene Brietzke
Teatro Renascença
Porto Alegre/RS, 1980
(A peça foi remontada em 1982, no Rio Grande do Sul.)

Tá ruço no açougue (adaptação de *Santa Joana dos matadouros*)

Cia. Tem Folga na Direção
Direção: Antonio Pedro
Teatro da Cidade
Rio de Janeiro/RJ, 1985

Schweik na II Guerra Mundial

Teatro de Comédia do Paraná
Direção: Cláudio Corrêa e Castro
Teatro Guaíra
Curitiba/PR, 1967

Schweik na II Guerra Mundial

Grupo: Arcênico
Direção: Mário Masetti
Teatro São Pedro
São Paulo/SP, 1985

Na selva das cidades

Grupo: Teatro Oficina
Direção: José Celso Martinez Corrêa
Teatro Oficina
São Paulo/SP, 1969

O senhor Puntila e seu criado Matti

Cia. Carioca de Comédia
Direção: Flávio Rangel
Teatro Ginástico
Rio de Janeiro/RJ, 1966

O senhor Puntila e seu criado Matti

Livre Associação de Artistas e Técnicos
Direção: Zé de Abreu
Teatro Auditório da Assembléia
Porto Alegre/RS, 1979

O senhor Puntila e seu criado Matti

Teatro de Pesquisa
Direção: Pedro Paulo Cava
Teatro Francisco Nunes
Belo Horizonte/MG, 1986

Os sete pecados capitais da pequena burguesia

Grupo: O Pessoal do Victor Acabou
1982

Sete mais sete (Balé-cantata de Rufo Herrera, coreografia de Carmem Paternostro, inspirado em *Os sete pecados capitais dos pequenos burgueses*)
Teatro Marília e DCE-Federal
Belo Horizonte/MG, 1982

Os sete pecados capitais da pequena burguesia
Produção: Orquestra Jovem e PROA Produções Artísticas do ABC
Direção: Celso Nunes
Teatro Municipal
São Paulo/SP, 1984

Os tambores na noite
Grupo: Núcleo II
Direção: Fernando Peixoto
Teatro Studio São Pedro
São Paulo/SP, 1972

Os tambores na noite
Grupo: Bando da Lua Vermelha
Direção: Mário Masetti
Teatro Lira Paulistana
São Paulo/SP, 1981

Os tambores na noite
Grupo: Tablado (alunos do curso)
Direção: Dina Moscovici
Teatro Tablado
Rio de Janeiro/RJ, 1981

Os tambores na noite
Grupo: Filhos da PUC
Direção: Carlinhos Vasconcellos e Vânia Leão
Teatro da Universidade Católica e Teatro Marília
Belo Horizonte/MG, 1983

Teatro do ornitorrinco canta Brecht e Weill (colagem de textos)
Grupo: Teatro do Ornitorrinco

Direção: Luiz Roberto Galizia
Teatro Porão da Oficina
São Paulo/SP, 1977 (excursionou)

Teatro do ornitorrinco canta Brecht e Weill (colagem de textos)

Grupo: Teatro do Ornitorrinco
Direção: Cacá Rosset
Teatro do MASP (Museu de Arte de São Paulo)
São Paulo/SP, 1982 (houve apenas um espetáculo, no dia 1.º de maio)

Terror e miséria do Terceiro Reich

Direção: Walter Casamayer e Henrique Bertelli
Salão de Festas da APISP
São Paulo/SP, 1945

Terror e miséria do Terceiro Reich

Empresa Antonio Abujamra, Grupo Decisão
Direção: Antonio Abujamra
Teatro Leopoldo Fróes
São Paulo/SP, 1965 ou 1966

Terror e miséria do Terceiro Reich

Teatro de Comédia da Guanabara
Direção: Paulo Afonso Grisoli
Teatro Salvador
Rio de Janeiro/RJ, 1966

Terror e miséria do Terceiro Reich

Grupo: TUCA (Teatro Universitário da Católica)
Direção: Amir Haddad
Teatro TUCA
São Paulo/SP, 1969

Terror e miséria do Terceiro Reich

Escola de Arte Dramática-USP (alunos)
Direção: Cacá Rosset
Teatro Circo dos Bancários
São Paulo/SP, 1980

Terror e miséria do Terceiro Reich
Grupo: Mamão de Corda
Teatro Arthur Azevedo
São Paulo/SP, 1980

Terror e miséria do Terceiro Reich
Grupo: Terra
Direção: Renato Saudino
Teatro Carlos Gomes
Vitória/ES, 1981

Terror e miséria do Terceiro Reich
Grupo: Clube da Cultura
Direção: Pereira Dias
Teatro: Clube da Cultura
Porto Alegre/RS, 1986

A verdadeira vida de Jonas Wenka
(Das wahre Leben des Jakob Geherda)
Grupo Tapa
Direção: Peter Palitzsch/Renato Icarahy
Teatro da Glória
Rio de Janeiro/RJ, 1986
(Sobre a colaboração entre o diretor alemão e o grupo brasileiro foi feito um vídeo, "Ensaiando Brecht — Peter Palitzsch trabalha com o Grupo Tapa a montagem da peça *A verdadeira vida de Jonas Wenka* de Bertolt Brecht", realizado por Jorge Bodansky em colaboração com Wolfgang Bader.)

A vida de Eduardo II da Inglaterra
Grupo: Cia. de Teatro da UFBA
Direção: Harildo Déda
Teatro Santo Antônio
Salvador/BA, 1986

As visões de Simone Marchard
Cia. Nydia Lícia
Direção: José Felipe
Teatro Bela Vista
São Paulo/SP, 1962